中图分类号：J607　　密级：公开

UDC：700　　学校代码：10094

河北师范大学

硕士学位论文

（学历硕士）

隋唐粟特乐器研究
--以西安地区 6-8 世纪墓葬为例

Study on Sogdian Instruments of the Sui and Tang Dynasty

--with the sixth to eighth Century 's Graves in Xi'an for Example

研究生姓名：黄 云

指导教师：胡小满 教授

学科专业：音乐学

研究方向：中国传统音乐

论文开题日期：2010 年 1 月 14 日

二〇一一 年 三 月 二十八 日

中图分类号：J607　　密级：公开

UDC：700　　学校代码：10094

河北师范大学

硕士学位论文

（学历硕士）

隋唐粟特乐器研究
--以西安地区 6-8 世纪墓葬为例

Study on Sogdian Instruments of the Sui and Tang Dynasty

--with the sixth to eighth Century 's Graves in Xi'an for Example

研究生姓名：黄 云

指导教师：胡小满 教授

学科专业：音乐学

研究方向：中国传统音乐

论文开题日期：2010 年 1 月 14 日

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《隋唐粟特乐器研究---以西安地区 6-8 世纪墓葬为例》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：黄云　　指导教师确认（签名）：

2011 年 6 月 3 日　　2011 年 6 月 3 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：黄云　　指导教师（签名）：

2011 年 6 月 3 日　　2011 年 6 月 3 日

摘 要

隋唐时期是我国古代乐舞艺术发展的重要时期，同时也是我国古代器乐艺术发展的黄金时期。这一时期宫廷器乐规模宏大，乐器种类繁多，不仅承担着宫廷中的各种祭祀、宴飨等活动，还培养出许多独立的器乐合奏、独奏等形式，大大丰富了隋唐时期的表演艺术，也在中国器乐史上书写了灿烂篇章。

粟特位于泽拉夫善河流域，是一个以经商著称的民族，长期活跃于丝绸之路。他们的经商活动促进了东西方的经济交往和文化交流，在农耕文明和游牧文明之间、东方文明与西方文明之间搭起了一座桥梁。他们迁居各地，与其他民族融合，从而成为许多民族的来源之一。到今天，虽然粟特语几乎已成死语言，粟特人也成了一个历史名词，但他们建立的功绩是不可磨灭的。

本文以隋唐粟特昭武九姓国中乐队的乐器、乐器编制、乐队组合为研究对象，尤其以隋唐九、十部乐中的安国乐和康国乐为主要研究对象，结合史料及陕西西安出土的隋唐时期粟特墓葬，力求较为全面、系统的对该民族乐队中所运用的不同乐器组合详加比较，以揭示它们对唐代器乐、舞蹈艺术的繁荣发展所起到的推动作用。文章将采用史学、考古学、文献学、图像学、民族学等人文学科知识，采用乐器学与乐种学之音乐形态学以及民族音乐学相结合的研究方法来展开研究。

研究中国音乐，尤其是研究古代中国各民族间的交往、交流，对于中国音乐的传承、发展影响深远。以往的史学多集中于传统的“汉书”，即从古代中原华夏民族的角度来认识音乐，这样便过于集中。事实上，中国古代音乐正是由许许多多具体民族的创造与融合发展而来。从古代民族的角度分析，有助于增加中国音乐的历史动感，借助个性化的分析来洞悉整体的发展。因此笔者希望通过自己的调查研究来充实这方面的资料，使粟特音乐能够得到音乐史学者足够的重视。

本文内容主要分为下列四章：

第一章“粟特乐舞文化概述”，主要对目前各学术界关于粟特这一民族的研究现状及其在历史中所起到的作用做了陈述。

第二章“粟特乐器研究”，分别以粟特的康、安两国为研究对象，梳理、考辨了唐九、十部乐中康、安两国的乐器组合形式，并结合西安等地的部分粟特墓葬中的乐器壁画图对这两国的乐队组合进行了梳理。

第三章“隋唐胡、俗二乐的融合与发展”，通过对史书及西安部分唐墓中所出现的乐器新组合来看唐代胡、俗二乐的高度融合。

第四章“结论”，综述各章研究所得，进一步考察了唐代粟特乐器组合中的发展，指出在这一时期文化大融合的历史背景下，中原音乐与胡乐逐渐交融，相互吸收的过程。

关键词：隋唐时期 粟特乐器 融合发展 墓葬

Abstract

The Tang Dynasty and Sui Dynasty were the significant period of artistic development of the China ancient musical dance, and also were the critical development period of artistic of China ancient musical instruments. Various palace musical instruments were used for royal fete. At the same time, instrumental ensemble and solo were brought up, which enriched the performances of the Sui D- and Tang D-.

Sogdian which lived in Zaravshan river valley was a nation in business and was found on the Silk Road. By business Sogdian promoted contact on economy and culture between orient and occident and set up a bridge for agricultural civilization and nomadic civilization, eastern civilization and western civilization. They moved away several places and mixed with other nations. Some nowadays nations derive from Sogdian. Today, although Sogdian's language has disappeared almost and Sogdian has become a historical substantive, their achievement is indelible.

In the dissertation, Sogdian's musical instruments、instrument preparation and instrumental group as research objects—especially AN's music and KANG's music as research objects—combined with historic data and Sogdian's grave found in Xi'an Shanxi province compared different instruments of Sogdian nation musical groups in detail revealing Sogdian's role in development of the Tang's instruments and dance comprehensively. Article use the history, archeology, philology, iconography, ethnography and other humanities subject of knowledge, combining musical instruments of music Musicological morphology and ethnomusicology research methods to study it.

That studying China music, especially studying contact between ancient Chinese nations will make a strong and positive impact on development and inheritance of Chinese music. Other study of history primarily focused on HAN BOOK and ancient HUA and XIA music. In fact, ancient Chinese music developed from the creation and mixing of many nations. So author expects that personal investigation can enrich the data and Sogdian music can be considered more.

The dissertation includes four chapters.

Sogdian culture of music and dance is discribed in Chapter one, which contents studying status of Sogdian nation and Sogdian's impact in history.

Chapter two gives the research of Sogdian instruments.In this chapter KANG's and AN's instrumentions are studied respectively, combined with the musical instruments and dance found in Sogdian grave in Xi'an.

Chapter three introduces the development of HU and SU music in the Sui D- and Tang –D by history data and new musical instrumentions found in Xi'an grave.

Chapter four is the dissertation's conclusion summarizing the first three chapters and studying the Sogdian instruments of Tang-D further, pointing out the contact of Zhongyuan music and Hu music.

Keywords:

Sui D- and Tang –D, Sogdian Instruments, mixing and development, grave

目 录

摘 要 III
Abstract V
引 言 1
一、 粟特乐舞文化概述 3
（一） 粟特及其乐舞文化概述 4
（二） 粟特乐舞研究综述 5
1、 关于粟特历史的研究 6
2、 关于敦煌学的研究 7
3、 关于入华粟特聚落的研究 7
4、 与粟特有关的民族关系史研究 8
5、 关于粟特民族宗教的研究 8
6、 关于粟特文化与艺术史的研究 9
（三） 关于粟特乐舞研究的方法 10
二、 粟特乐器研究 13
（一） 粟特主要乐器组合 13
1、 康国常用乐队编制 14
2、 安国常用乐队编制 16
3、 康、安两国乐队组合比较 17
4、 龟兹常用乐队编制及与安国乐队编制比较 18
（二）粟特常用乐器渊源研究（以史籍记载乐队乐器为主） 21
1、 琵琶 21
2、 箜篌 24
3、 筚篥 28
4、 笛子 30
5、 箫、排箫 30
6、 铜钹 31

7、 正鼓、和鼓 31
（三） 隋唐粟特墓葬乐器研究 32
1、 唐以前粟特墓葬乐器与史籍记载乐器比较 33
2、 唐以前粟特墓葬乐器中胡、俗二乐初步交融 37
三、隋唐胡、俗二乐的融合与发展 40
（一）隋唐史籍中胡、俗二乐的融合 40
1、 隋代史籍中的胡、俗二乐融合 40
2、 唐代史籍中的胡、俗二乐高度融合 40
（二）从陕西唐墓壁画看胡、俗二乐融合 41
1、 苏思勖墓壁画乐器组合 41
2、 李宪墓壁画乐器组合 42
3、 富平朱家道村墓乐器组合 43
四、 结 论 45
参考文献 47
后 记 49
攻读学位期间取得的科研成果清单 50

引 言

中国是一个多民族的国家，从悠远的华夏、“四夷”到如今的汉、壮、藏、蒙古、回回、赫哲、维吾尔……由许多古代民族与现代民族所组成。粟特人是中国古代民族中一个极具民族个性与艺术个性的民族。她在中华民族的民族构成、文化构成与音乐艺术构成中，以自己富有特色的表现，给世人留下了难以忘怀的光辉篇章。

本课题以现代音乐考古发现于西安等地的隋唐墓葬所涉及的乐器为对象，通过对这一时期这些地区的乐器及其使用的考察为背景，深入认识唐代粟特乐舞文化的特色与特质。以期探寻个中，观照全局，进一步丰富我国隋唐音乐研究的内涵与成果。在这一写作过程中，主要以史学、考古学、文献学、图像学、民族学等人文学科知识，采用乐器学与乐种学之音乐形态学以及民族音乐学相结合的研究方法来开展研究。

陕西是中国的历史重要文化区，有着深厚的历史积淀。而以西安为中心的地区，不仅在古代有着辉煌的文明历史，而且也是现代文明比较发达的地区之一。该地区位于中国西北东部，属于中国的母亲河---黄河的中游，是中华民族诞生的摇篮之一。它不仅是该地区的政治、经济、文化中心，也长期是中国的政治、经济、文化中心。尤其是隋唐时代，作为首都长安，这里不仅集中了发达的手工业、繁荣的商业、便利的交通，还有从四面八方聚集在长安的少数民族及外国商贾使者，使得长安成为历史上重要的国际都市。[1]

陕西是中国隋唐考古研究的重点地区之一，许多相关课题及其研究内容蕴含有丰富的学术价值，因此，对它的研究一直被中外学者所关注。到目前为止，西安地区已发掘唐代墓葬 3000 余座，这些墓葬等级较高，壁画绘制精良，出土的文物丰富，为进一步研究该地区唐墓乐器、乐舞壁画提供了坚实的资料基础。

十九世纪后期至二十世纪初，考古学进入中国，陕西境内的各类古迹中，最早被外国学者所涉足的就是汉唐古迹。1906—1907 年，日本学者就曾先后对陕西境内的汉唐帝陵进行了调查研究。[2]不久，日本学者又调查了汉唐长安及其附近的古迹。这些调查在当时国内外学术界均产生了一定的影响。对陕西地区隋唐墓葬的大规模发掘及研究开始于建国后的 50 年代。经过考古工作者几十年来的辛勤努力，在宫殿、城址、墓葬、宗教艺术等课题和领域取得了举世瞩目的成果。

在西安地区的唐墓中，帝陵及非帝陵陪葬墓中，还发掘出了大量外来民族的墓葬。这其中尤以粟特这一民族的墓葬最具代表性，如唐代的史索岩夫妇墓、史诃耽夫妇墓、

史铁棒墓、史道德墓、康文通墓等等。随着这一地区外来墓葬大量的发掘，针对这类墓葬的学术研究也日益丰富。但对于该区墓葬壁画中的乐器研究，尤其是这一地区粟特人墓葬壁画中的乐器研究还不够详细。

我们知道，长期以来音乐理论界对于我国古代音乐史的研究，有意无意地存在着多着眼于汉族为代表的中原地区的文化观照，而对于许多其他古代民族及其音乐的研究，由于资料的缺乏、时光的流逝与景物的易貌，则非常有限与不足。故形成了许多固有的认识理念与认知结构。事实上，这种理念与其事物的本质极可能存在着一定的差异与不同。需要我们从史学研究角度给予更加客观而接近于事物特貌的理论阐述。因此，关注与研究包括本课题在内的中国古代“四夷之乐”，于中国音乐史建设具有非同寻常的意义。

关于研究中亚粟特的文章及论著，前人已做了不少工作。本文沐浴在前辈学者研究成果的阳光下，以唐代为时间段，西安等地为空间段，粟特人为研究对象。从粟特常用乐器、墓葬出土乐器文物、乐队组合等方面进一步探索唐代长安与中亚文明的关系。由于这一问题涉及范围较广，资料也比较分散，要全面的阐述这些问题有一定的困难，加之笔者学识有限，故文中肯定存在不少错误及疏漏，敬请各位专家学者批评指正。

一、 粟特乐舞文化概述

众所周知，隋唐是中国封建社会发展的鼎盛时期，国力强盛、经济发达、政治稳定，中西交通也得到前所未有的畅通，中外交往、交流亦空前繁荣。当时的都城长安，由于受到西域胡人的影响，无论在衣、食、住、行还是艺术、社会风气、宗教、风俗等方面都表现出了一种“胡化”现象，其主要原因自然与丝绸之路的畅达有关，另外，上层社会的喜爱及西域文化自身的魅力也是其内在的动因。

说到丝绸之路，我们不得不提到中亚诸国。中亚是中西陆路交通中最主要的纽带，丝绸之路出新疆之后需经过中亚才可以到达波斯及以西地区。而从阿拉伯、波斯、印度等地来中国，也通常要经过中亚地区，然后再到中原地区。因此，中亚在东西交通史上占有重要地位。在文化上，中亚地区深受印度文明、华夏文明、两河流域文明甚至希腊文明的相互影响，使得这几大文明汇合于此，从而产生了独具特色的中亚文明。反过来又影响、丰富了周围各国的文化生活。如中亚的宗教、音乐舞蹈艺术、习俗等等，都随着使节的往来及商人的经商而向四周传播。在传播中亚文明方面，该地的粟特人起到了重要作用。粟特人本身就是一个商业民族，“利之所在，无所不至”。便是对他们最贴切的描述。在经商过程中，他们将本民族及周边民族的文化传播到其他地区，同时也将其他国家、民族的文化传入了中亚。

缘自华夏民族与世界其他民族文化基因的唐代文明，就是在这一历史背景下得到八风浸润。如唐代的天文学、数学、建筑学等科学知识由印度、阿拉伯和拜占庭等国家传入，进一步丰富了唐代的文化内涵。再如，外来宗教在唐代也是百花齐放、各展其美，除了佛教外，还有伊斯兰教、景教、摩尼教和火祆教等。如此多的他域宗教之传入，必然使唐代吸纳外来文明的范围更加宽广，尤其是宗教在人们精神生活与社会生活中所具有的特殊影响力，对于此间文化艺术的发展有着深刻的内在影响。

对于今天的人们而言，中国古代的粟特是一个非常陌生的概念，许多人不知其为何物。然而，但凡学过音乐史、艺术史与喜爱历史的人们都可能对粟特人所创造的艺术及其音乐歌舞略知一二。例如，“佛画祖师”粟特画家曹仲达的绘画艺术在中原的传播，曾对中国绘画的传统技法产生了重大影响；唐初西域粟特画家康萨陀，善画奇禽异兽，千形万状。当时流行于长安的胡腾舞、胡旋舞与柘枝舞均来自中亚，李端《胡腾儿》中“扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏，醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前，环行急

蹴皆应节，反手叉腰如却月。”[3]就是对胡腾舞的生动写照；粟特音乐则对中国产生过深远的影响，尤其在胸襟开阔的唐代，更是达到了前所未有的高度。我们知道，唐代的乐舞在历史上占有重要地位，这与其“杂于胡戎之伎”有着密切联系，中亚西域等地的音乐文化对隋唐时代的乐舞形成起到了重要的作用。在隋朝设置的七部乐、唐在此基础上形成的十部乐中，西域中亚地区的音乐则占有很大比重，如安国乐、康国乐和龟兹乐等，在人员上有来自中亚的音乐家康昆仑、曹保、米禾稼、安万善、何满子等，他们对胡乐的传播起到了极其重要的作用。

当然，粟特音乐的最早传入，并非在唐代。早在北朝时，便有大量的粟特人与中原地区、中原民族的人们有着密切而频繁的往来。至唐，民族迁徙则更为频繁。《旧唐书·音乐志》载：“后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人……尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之。”[4]由此可见，粟特音乐很早便传入中原。

（一） 粟特及其乐舞文化概述

粟特，是索格底亚那的简称。即阿姆河和锡尔河之间的地区，通常又称之为河中地区。地跨泽拉夫善河为西岸，亦被称为泽拉夫善河流域。①中国人称这一地区为粟特。《旧唐书·西戎》载：“善商贾，争分铢之利。男子年二十即远之傍国……利之所在，无所不至。”[4]可见粟特自古即是一个善于经商的民族，利之所在，无所不至。他们的足迹遍及世界的中亚、西亚，更现身与华夏的天山、长安、洛阳和江南等地。由于该民族地理位置的得天独厚，地处丝绸之路的中枢，从而成为商业贸易的承担者。正是由于该民族的这一特性，使得其在客观上成为了沟通中西文化交流的重要使者。在经商过程中，粟特人不仅贩来了马、皮毛及各种贵重物品等外来产品，还将本国及其他国家的文化艺术传入中原。从时间上看，粟特音乐东传的过程，并不仅仅始于唐代，早在后魏时期，就已有关于粟特乐人活动于中原的记载。至唐，更有大批的粟特乐人舞伎东来华土，或擅长于歌舞，或精妙于器乐。唐代乐府伶工多属外国世家，如米国的米嘉荣、米禾稼等以善弄婆罗门见称；曹国的曹保等善弹琵琶。这一音乐歌舞的大融合，在唐代宫廷各种宴飨、庆典的乐舞声歌中表现的淋漓尽致，可见一斑。

众所周知，在中国古代自汉以降，随着中原华夏民族与其域内域外其他民族的交往，即产生了一个“胡”字，并以此来指代非汉之人。如两汉之胡指“匈奴”，可谓“北胡”；南北朝之胡指月氏，是“西胡”；宋辽之胡指契丹，是“东胡”。

---

① 陈海涛等，《来自文明十字路口的文明----唐代入华粟特人研究》，商务印书馆，2006年版，第1页。

我们知道，在民族融合的过程中，“胡风”对唐代有着巨大影响，唐人对外来事物有着浓厚兴趣。尤其是玄宗时代，胡风在唐代社会及其盛行。如《旧唐书·舆服志》载：“太常乐尚胡曲，贵人御馔尽供胡食，士女皆竞衣胡装。”[4]故元稹《法曲》中便有“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡装，伎进胡音务胡乐。”[3]的感慨。这些都生动反映了唐代中华民族融合的具体内容，也表明了唐代文明海纳百川的特点。

唐时，长安长期流行的时尚，是西域与外国的文化。唐高祖倾心胡乐当不下于隋炀帝。在唐宫廷的“十部乐”中，除了《清商乐》和《燕乐》之外，康国伎、高丽伎、疏勒伎、高昌伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、西凉伎等音乐多为外来音乐。琵琶、筚篥、竖箜篌、羯鼓等也均为外来乐器。舞蹈艺术健舞曲中的《胡腾》、《胡旋》、《柘枝》、《达摩支》等乐舞，软舞中的《苏合香》等都是具有异域风格的品种。歌舞戏类的《骠国乐》、《钹头》等也是由外来民族传入。至于吸收了异族乐舞因素而创作的《霓裳羽衣舞》、《醉浑托》等则成为中外文化交流融合的结晶。长安城中有许多乐工是国外世家，如曹国的琵琶高手曹保保、曹善财、曹纲祖孙三代；米国的米嘉荣、米和郎父子及米禾稼等以善舞婆罗门见长。康国的康昆仑、康洽等也是长安的琵琶名家，安国的安万善、安叱奴等则是舞蹈家。唐中宗时出自康国的泼胡乞寒胡戏曾一度风行长安，唐玄宗时的《柘枝舞》也属于外来舞蹈。

胡风在唐代的盛行，除了唐人对外来事物有着浓厚兴趣之外，其丝绸之路则是必不可少的“硬件”，它是沟通东西方经济、文化交流的大动脉。丝绸之路的中心地段位于中亚，广义的“西域”，在历史上就指的这一地区。它包括今天的乌兹别克斯坦、哈萨克斯坦、吉尔吉斯斯坦、土库曼斯坦、塔吉克斯坦和中国的新疆地区。这里有湖泊、河流，还有水草丰富的牧场，更有无边无际的沙漠。

自从汉代张骞凿通“丝绸之路”，便将汉唐时期的中国与中亚、西亚和欧洲等重要的世界其他民族的文明，更紧密的联系在一起。由于国外对中国丝绸有着大量需求，使得“丝路”沿途的各个国家和民族之间的文化交往与交流开展的更加频繁。而西域则是中西交流的必经之处，也是中西文化冲突、交流集中的地区。因此，大量的外来文明都是通过西域传入长安，从而影响着中原文化。这种文化的交流通常是相互的，而开放也往往是彼此受益的。

（二） 粟特乐舞研究综述

据史料《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》等记载可知，粟特人是一个喜爱音

乐歌舞的民族。许多考古发现与文献证明，粟特民族具有舞蹈、器乐、音阶调式、音乐理论等乐舞艺术事项，具备了丰富的乐舞文化内涵。可以说，早在汉代张骞凿通“丝路”前粟特便与中原地区开始了在政治、经济、文化等方面的往来。对于华夏地区而言，粟特在汉代至唐代时期的社会生活中，是一个颇具影响力的民族，自西域、和田、凉州、甘州、西安，以至中原的洛阳、六胡州、幽州、营州等地，都留下了大量的活动遗存。为后人开展理论研究提供了丰富的资料。

鉴于粟特人及其文化、艺术在中原地区的传播与影响，多年来已成为现代文化学研究的课题之一。据笔者统计，关于对粟特人的研究，前人已做了诸多富有成效的工作。无论是国内还是国外学者，都对此做出过突出贡献。尤其是我国现代文化学者向达先生于 1933 年在《燕京学报》上发表的《唐代长安与西域文明》一文中集中探讨了长安与西域之间的文化交流，给后世学者以诸多的启示，是一篇不可多得的研究佳作。随着时间的推移、考古文物的不断出土及国内外研究成果的相继问世，人们对粟特文化的了解也越来越丰富而全面。特别是近些年来，一些学者借助于出土文物及学术界发表的资料进行研究，开拓出了一些新的领域，同时也取得了不少研究成果。

在诸多与粟特文化有关的著作中，关于粟特人入华及其相关问题，是研究中的一个重要命题。理清这一命题，于研究粟特人的文化、艺术与中原文化的相互关系和影响，都是不可或缺的。关于这一课题的研究论著论文，已有两百余部（篇）。概括的说，主要涉及以下领域：

1、　关于粟特历史的研究

众所周知，任何一个民族都有其最初的萌生地与不同的发展历程。前述，粟特人源于中亚的河中地区。在其发展过程中，究竟如何形成，是值得现代人所关注的。因此研究粟特历史成为了“粟特学”研究的根本。这一问题的研究成果主要体现在通史性著作中，如孙壮志、苏畅、吴宏伟的《列国志——乌兹别克斯坦》（社会科学文献出版社 2004 年版）、王沛的《中亚五国概况》（新疆人民出版社 2006 年版）、白鸟库吉的《康居粟特考》（傅勤家译，商务印书馆 1936 年版）、由维·维巴尔托里德、伯希和等著的《中亚简史》（耿世民译，中华书局 2005 年版）、陈海涛的《阿姆河宝藏及其反映的早期粟特文化》（《西域研究》2001 年第 2 期）、陈海涛、刘慧琴的《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》（商务印书馆 2006 年版）、韩香的《隋唐长安与中亚文明》（中国社会科学出版社 2006 年版）。

另外，还有关于粟特民族族源问题的研究，如王素的《昭武九姓及其文化东渐》（《文

史知识》1991 年 3 期)、熊义民的《粟特昭武王室考》(《暨南学报》1993 年 1 期)、李明伟的《隋唐丝绸之路——中世纪的中国西北社会与文明》(甘肃人民出版社 1994 年版)、陈海涛的《昭武九姓族源考》(《西北民族研究》2000 年 2 期)等。虽然他们的观点不尽相同，还有待进一步商榷，但都为后人提供了丰富的研究资料。

2、 关于敦煌学的研究

敦煌是一个位居甘肃省西北部的小城，然而由于其在中西文化交流史所处的特殊地理位置与作用，又是一个名扬天下的大地方。以莫高窟壁画、榆林壁画为代表，敦煌地区的许多古遗、古建筑、古乐舞都生动地记载了悠远的历史。1900 年王道士所发现的藏经洞，更揭开了“敦煌学”研究的帷幕。随着敦煌学在世界文化研究中的影响日益增大，在这一领域中，对粟特人的研究几乎是不可或缺的。主要有荣新江的《归义军及其与周边民族的关系》(《敦煌学辑刊》1986 年 2 期)、荒山正晴的《唐帝国与粟特人的商业活动》(陈海涛译，《敦煌研究》2002 年 3 期)、韩森的《丝绸之路贸易对吐鲁番地方社会的影响：公元 500—800 年》(王锦萍译，收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版)、郑炳林的《晚唐五代敦煌地区的胡姓居民与聚落》(同前)、程喜霖的《唐代过所与胡汉商人贸易》(《西域研究》1998 年 1 期)、姜伯勤的《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》(文物出版社 1994 年版)等通过社会组织、商业活动、历史古迹、文书、文物等不同的方面对粟特这一古代民族进行了较为全面的分析。

3、 关于入华粟特聚落的研究

进入唐代后，粟特人的入华进入一个高峰。这一时期的粟特人形成了许多部落，主要集中在新疆、塔里木盆地周边地区、河北地区（河北、京津、东北南部)、内蒙古河曲六胡州等地区。[①]由于在唐代这一民族迁徙现象尤为突出，也成为粟特问题研究的焦点之一。关于这一方面的研究，主要有郑炳林的《晚唐五代敦煌地区的胡姓居民与聚落》(收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版)、齐东方的《何家村遗宝与粟特文化》(同前)、蔡鸿生的《昭武九姓的城邦制度与东方聚落》(收入《唐代九姓胡与突厥文化》，中华书局 1998 年版)、陈寅恪的《唐代政治史述论稿》(上海古籍出版社 1982 年版)、池田始的《八世纪中叶敦煌的粟特人聚落》(辛德勇译，中华书局 1993 年版)、陈国灿的《唐五代敦煌县乡里制度的演变》(《敦煌研究》1989 年 3 期)、陈海涛的《敦煌归义军时期从化乡消失原因初探》(《中国社会历史评论》，天津古籍出版社 2000 年第 2 辑)、荣新江的《古代塔里木盆地周边的粟特移民》(《西域研

[①]陈海涛等，《来自文明十字路口的文明----唐代入华粟特人研究》，商务印书馆，2006 年版，第 77 页。

究》1993 年 2 期）等等，都从不同的角度分析了入华粟特人的聚落。

4、　与粟特有关的民族关系史研究

粟特素以“商业民族”著称于世。数百年来，粟特人通过商业贸易不仅沟通了东西方各国之间的物质交流，同时也为中西文化的融合做出了贡献。在这一大的历史背景下，粟特民族与其他民族之间的关系问题也成为研究的内容之一。如张广达的《唐代六胡州地区的昭武九姓》（《北京大学学报》1986 年 2 期）、弗朗索瓦·蒂埃里的《论中国及粟特对突厥社会货币的影响》（放仁舟译，收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版）、林梅村的《布古特出土粟特文突厥可汗记功碑考》（《西域文明》东方出版社 1995 年版）、程越的《粟特人在中原与突厥交往中的作用》（《新疆大学学报》1994 年 1 期）、芮传明的《粟特人在中西交通中的作用》（《中华文史论丛》1985 年第 1 期）、许新国的《都兰吐蕃墓中镀金银器属粟特系统的推定》（《中国藏学》1994 年 4 期）等等，从政治、文化、经济等不同的社会生活中分析粟特民族与其他民族之间的关系。

5、　关于粟特民族宗教的研究

粟特民族的宗教信仰，呈现出多元化特点，祆教、景教、佛教、摩尼教、伊斯兰教等信仰，在这一民族的不同时期均有所体现。历史地看，特别是祆教的信仰，是粟特民族的主要宗教信仰，受到了学术界的普遍关注。如姜伯勤的《中国祆教艺术史研究》（三联书店 2004 年版）、陈国灿的《魏晋至隋唐河西胡人的聚居与火祆教》（《西北民族研究》1988 年 1 期）、黎北岚的《祆神崇拜：中国境内的中亚聚落信仰何种宗教？》（收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》）、姜伯勤的《论高昌胡天和敦煌祆寺》（《世界宗教研究》1993 年第 1 期）、荣新江的《祆教初传中国年代考》（《国学研究》1995 年第三卷）、林梅村的《从考古发现看火祆教在中国的初传》（《西域研究》1996 年第 1 期）、张广达的《唐代祆教图像再考》（《唐研究》1997 年第三卷）等。

另外，还有关于佛教信仰的，如李鸿宾的《史道德族属及中国境内的昭武九姓》（《中央民族学院学报》1992 年 3 期）、郑炳林的《唐五代敦煌的粟特人与佛教》（《敦煌吐鲁番研究》1998 年第三卷）、陈海涛的《唐代入华独特人的佛教信仰及其原因》（《华林》2002 年号）、荣新江的《萨保与萨薄：佛教石窟壁画中的粟特商队首领》（收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版）等。

对景教信仰的研究，有程越的《粟特人在突厥与中原交往中的作用》（《新疆大学学报》1994 年 1 期）、缪勒的《布古特粟特文碑铭补正》（龚方震译，《中外关系史译丛》

1986 年第 3 期）等。

关于粟特人对摩尼教信仰的研究，有杨宪益的《康昆仑与摩尼教》（收入《译语偶拾》）、芮传明的《东方摩尼教的实践及其演变》（收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版）、杨富学的《牟羽可汗与摩尼教》（《敦煌学辑刊》1987 年第 2 期）、林梅村的《英山毕升碑与淮南摩尼教》（《唐西域与中国文明》，文物出版社 1998 年版）等。

关于伊斯兰教与粟特之关系的研究，有王治来的《论中亚的突厥化与伊斯兰化》（《西域研究》1994 年 4 期）、高永久的《中亚地名马维兰纳赫尔考证》（《兰州大学学报》1995 年 1 期）等。

6、　关于粟特文化与艺术史的研究

粟特入华，不仅带来了商业贸易，也带来了大量的异域文化，使得当时的中原文化生活丰富多彩。尤其隋唐时期，这一现象显得更为突出。在这一领域研究成果中，向达的《唐代长安与西域文明》（三联书店 1957 年版）最具开拓性。此书以唐代长安为中心，从西域民族（包括粟特人在内）对唐代社会诸多方面的“胡化”影响，从音乐、舞蹈、绘画、宗教、饮食、风俗等方面做了细致的论述。

另外尚有陈海涛的《唐代汉化与胡化的再认识》（《光明日报》2003 年 4 月 8 日史学理论版）、盛余韵之《从石到丝：公元 475—650 年前后粟特、鲜卑、汉、朝鲜与日本等各民族间葬具的文化转换》（张小贵译，收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版）等，则是从文化方面论述粟特民族与中原的关系。

姜伯勤的《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》（收入《敦煌艺术宗教与礼乐文明》）和《入华粟特人萨保府身份体制与画像石纪念性艺术》（收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版）杨军凯的《西安北周史君墓石椁图像初探》（同前）、葛乐耐的《粟特人的自画像》（毛民译，收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版）等，通过对敦煌的壁画、西安史君墓壁画及粟特本土的壁画进行研究比较，进一步论述了中原与粟特绘画艺术之间的融合关系。

音乐是粟特人尤为喜爱的艺术，我们借助出土于中原各地的一些粟特人墓葬壁画所绘的乐舞图像已明显地感受到这一点。我们知道，乐在中国的先秦时期是包含了歌唱、器乐与舞蹈的综合性词汇。隋唐时期的乐实际上已有了明显的专业分工，但本文仍愿意将它们融为一体来讨论。作为以音乐艺术为研究对象的内容，主要有罗丰的《隋唐间中亚流传中国之胡旋舞---以新获宁夏盐池石门胡舞为中心》（《唐文化研究》上海人民出

版社 1994 年版)、韩志刚的《宁夏盐池唐墓所反映的胡旋舞》(《文博》1994 年 3 期)、陈海涛的《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞---对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的分析》(《考古与文物》2003 年 3 期)、张庆捷的《北朝隋唐粟特的“胡腾舞”》(收入《粟特人在中国---历史、考古、语言的新探索》中华书局 2005 年版)、王克芬的《中国舞蹈史---隋唐五代部分》(文化艺术出版社 1987 年版)、刘洋的《唐代宫廷乐器组合研究》等。透过这些关于音乐的研究文述，主要解决了胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞的来源问题，但对壁画、舞蹈中的音乐、器乐等方面所做的研究还不十分详尽。

综上所述，各项研究成果表明，虽然他们的研究领域涉及到文化的各个方面，有的学者研究较为深刻，甚至是以专著的形式出版，这为我们从宏观上了解粟特文化艺术提供了一些基本的认识。但就粟特乐舞这种专题性研究大部分还是夹叙夹议在相关论著中。在音乐学领域，粟特音乐中如乐器的构造、形态及乐器之间的使用与搭配等方面，还缺乏更为深入的研究。

笔者认为，从民族的角度来研究中国音乐，尤其是古代中国各民族间的交往、交流，对于中国音乐的传承、发展影响深远。以往的史学多集中于传统的“汉书”，即从古代中原华夏民族的角度来认识音乐，这样便过于集中。事实上，中国古代音乐正是由许许多多的具体民族的创造与融合发展而来。从古代民族的角度分析，有助于增加中国音乐的历史动感，借助个性化的分析来洞悉整体的发展。因此笔者希望通过自己的调查研究来充实这方面的资料，使粟特音乐能够得到音乐史学者足够的重视。

（三） 关于粟特乐舞研究的方法

研究方法，是决定探究一种文化成功与否的必要手段。特别是作为一篇具有一定理论深度的学术论文，更应强调和体现研究方法的运用，这既有助于问题的理清，又能体现研究者的学养程度。本文的学科属性表明，它属于音乐史学范畴，因此笔者在选择研究方法时将围绕着这一属性来着眼。

本文以隋唐粟特民族的主要乐器为研究对象，作为一项专门的研究，将采用史学、考古学、文献学、图像学、民族学等人文学科知识，采用乐器学与乐种学之音乐形态学以及民族音乐学相结合的研究方法来开展研究。

文章将从古代粟特民族所特有的音乐文化角度来研究。即从民族学的角度来研究音乐文化。从古代民族的角度来研究粟特人的音乐文化内涵及其在中国隋唐时期的流传与发展，从历史学的角度来研究当时人们的活动轨迹，进而揭示其对中国古代音乐文化的

影响。从古至今，人类历史在发展的过程中产生了许多民族，有从古代一直延续至今的民族；也有近现代新兴的民族；有人数众多的大民族；也有为数不多的小民族。但无论其民族的大与小、古与今，他们都曾创造过辉煌的、富有个性的民族文化，并因此而丰富发展了人类历史的进程。

粟特民族是源于中亚撒马尔罕的一个古老“商业民族”，在公元三世纪前后已发展成发达的城邦，唐时以昭武九姓的名称出现在中国的历史舞台上。前述，两汉之际粟特商人已在中国站稳脚跟，公元三至四世纪时，敦煌成为粟特商人的“丝路”中转站，公元七世纪上半叶，敦煌的城东安和从化乡就已出现了粟特人的聚落。粟特人在丝路上的活动到唐代晚期才接近尾声。他在中国古代的音乐艺术和文化发展中做出过重要贡献。因此，该研究的基本点应首先放在民族学上，我们将用民族学的一些基本理论和方法来进行研究。

我们知道，民族学作为一门以研究民族为对象的学科，它把民族这一族体作为整体进行全面的考察，研究民族的起源、发展以及消亡的过程，研究各族体的生产力和生产关系、经济基础和上层建筑，它是社会科学中一门独立学科。[5]其研究方法，包括民族学实地调查方法、历史文献研究法、跨文化比较研究法和跨学科结合研究方法等。[6]本课题就是运用了其中的历史文献研究法及跨学科结合研究法。

由于本题的研究对象是存在于千余年前古老民族的历史文化现象，它也更具备了史学的学科属性。因此，本课题的研究也必然借用史学的一些基本手法，如：查询记录唐代音乐活动和相关史实的文献，运用文献学的方法来进行详细、系统的分析。

我国民族音乐学的先驱王光祈先生曾主张音乐研究要以实物为据，典籍为次，推类又次之。此言明确告诉我们，任何音乐方面的研究，包括音乐史学在内的研究，首先都应建立在既有的历史实物上。随着现代考古学的成熟与发展，越来越多的高科技手段为我们提供了大量的考古研究成果，也为我们的理论研究提供了诸多的实物凭据。

文物考古中有关乐器组合的相关图像材料，可与文献材料相互印证。陕西西安地区存有大量隋唐时期的墓葬，就其目前已发掘出的隋唐墓葬乐舞图来看，有大型、小型乐队，内容丰富多彩，充分体现了中外音乐的相互交融。但考古资料毕竟有其特殊性，如壁画描绘的不够精细、部分图像模糊不清、绘制者对音乐或乐器不够精通或运用了某些夸张的表现手法等客观原因，都使得墓葬具有一定的局限性，因此，在本文的课题研究中，将会把这些墓室壁画看作是历史的大写意，不会将其直接视

为乐器研究的写实记录。更愿将其与史料文献相结合，进行认真甄别。

本课题的学科属性属于音乐学领域，因此为体现出学科本质，还会运用音乐学的手段来进行研究。我们知道，音乐学是一门新兴的理论学科，它是研究与音乐有关的一切事物的学科，即研究人类历史和当今的全部音乐成品和行为。[7]这一学科在研究各种音乐事项的过程中常常善于运用实证性方法和思辨性方法。本课题在研究过程中也需要到古代粟特人活动频繁的地方去调查，这些对于我们认识过去、感悟历史是不可或缺的。因此，音乐学中的实证性方法在本课题中也是很重要的研究方法。

通过以上目前学术界关于粟特研究的回顾及所要使用的研究方法来看，本文试图通过分析这一外来民族在隋唐时期，该民族音乐中的乐器形态及乐器之间的使用与搭配等一系列问题，能够对隋唐入华粟特人及其音乐艺术有一个相对全面、系统、整体的把握。

二、 粟特乐器研究

唐代不但是我国封建社会发展的鼎盛时期，也是歌舞伎乐发展的高峰时期，尤其这一时期的乐器与器乐艺术，都取得了很高的成就。早在两汉时期，随着箜篌、琵琶等乐器的传入，从不同程度上促进了中原歌舞音乐的变化发展。至隋，从其建立到灭亡的37 年中，在音乐艺术上取得了及其辉煌的成就。隋朝的音乐继承了魏晋南北朝时期的音乐文化成就，创建了“七部乐”、“九部乐”音乐体制，在主张多民族音乐并存的同时，还大力培植了民间音乐。李唐时期，在承袭发展汉之“鼓吹乐”、隋之“七部乐”的同时，还通过丝绸之路将代表各民族的乐器、器乐、歌舞艺术等从中亚、西亚、南亚等国源源不断地传入中原，使之与中原传统乐器相互交融、影响，并在此基础上创作出了大量的器乐作品，出现了许多新的乐器组合形式，组成了丰富多彩的唐代音乐文化。

隋唐时期中西交通得到了前所未有的畅通，中外文化、艺术间的交流也达到了空前的繁荣。当时的长安，“胡风”盛行，社会的各个方面都表现出一种“胡化”倾向。此时，中亚独特的音乐舞蹈等艺术也随着使节的往来及商人的经商而向四周传播。在这一传播过程中，粟特人起到了极为重要的作用。由于粟特人本身为一商业民族，在同周围国家及民族进行贸易往来时，不但将本民族的文化播至四方，也将其他民族的文化传入了中亚。

由此可见，隋唐时期是中亚地区同中国交往最为密切的时期，在这样频繁的相互交往中，双方的经济、文化交流也日益展开，中亚的文明在都城长安也得到了淋漓尽致的发展。长安的“胡风”、“胡化”风气的主要源泉也是来自于中亚。

（一） 粟特主要乐器组合

从太宗贞观年间起，唐便开始同突厥争夺西域，并与贞观十四年设立了安西都护府。唐高宗即位后，彻底消灭了西突厥，原来臣属于西突厥的中亚诸国，都纷纷臣服唐朝。在这一背景下，唐在粟特地区建立了康居都督府、大宛都督府等。[①]

中国史籍书称隋唐时期的粟特人为“昭武九姓”，其中以康国（今撒马尔罕）、安国（今布哈拉）为主，康国为诸国的宗主国。

《新唐书·西域传》载：“安者，一曰布豁，又曰捕喝，元魏谓忸密者……即康居小君长罽王谷地……石，或曰柘枝，曰赭时……故康居小王窳匿城地……何，或曰屈霜

[①] 陈海涛等，《来自文明十字路口的民族---唐代入华粟特人研究》，商务印书馆出版社，第 20 页。

你迦，曰贵霜匿，即康居小王附墨城故地……火寻，或曰获利习弥，曰过利……乃康居小王奥鞬城故地……史，或曰佉沙，曰羯霜那，居独莫水南康居小王苏薤城故地。”[8]

《新唐书·西域传》载：“康者，一曰萨末鞬，亦曰飒秣建，元魏所谓悉斤者。其南距史百五十里，西北距西曹百余里，东南属米百里，北中曹五十里。……枝庶分王，曰安，曰曹，曰石，曰米，曰何，曰火寻，曰戊地，曰史，世谓“九姓”，皆氏‘昭武’。土沃宜禾，出善马，兵强诸国。人嗜酒，好歌舞于道。……善商贾，好利，丈夫年二十，去傍国，利所在，无不至。”[8]

在中文史籍中，对粟特地区国家的记载大体是北魏前称为康居，元魏时期多称为粟特、悉万斤、迷密等，隋唐又称康、安、石等昭武诸国。由于本文以论述该地区的乐器为主，关于这一地区的复杂历史变革，笔者在此概不赘述。另，前文曾提到，粟特地区早在隋唐以前便和中原已有往来，但总体来看，隋代前期，粟特地区与中原的往来在史籍记载中较为缺乏，唐王朝建立以后，国势强盛，同时也进一步加强了粟特地区同中原的联系，从而谱写了历史上这一地区与中原王朝在诸多方面的灿烂新篇章。

乐种是历史传承于某一地域（或宫廷、寺院、道观）内的，具有严密的组织体系，典型的音乐形态构架，规范化的序列表演程式，并以音乐（器乐、声乐、吟诵）为其表现主体的各种综合艺术、音乐形式，均可称为乐种。[9]乐种的构成因素包括物质构成、形态构成、社会构成三个方面，其中物质构成主要包括乐种所应用的乐器及由各种乐器所组成的乐队组合形式，任何乐种的演奏都离不开乐器，乐器是乐种展现本身艺术个性时最重要的物质基础、色彩基础，是社会功能的直接表现形式，是乐种物质构成中重要的基本要素之一。[10]

在昭武诸国中，康国为宗主国，而在唐代十部乐中又涉及到了康国和安国两个国家的音乐。因此，本章节将以唐代康国和安国的乐器组合为例对粟特的常用乐器及乐器组合进行比较和分析。

1、 康国常用乐队编制

1) 史书中的康国及其音乐渊源

《隋书·音乐志》载：“天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取周官制以陈之。”[11] 《隋书·音乐志》载：“《康国》，起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。”[11]由此可知，康国乐是在皇室迎娶皇后入朝的同

时传入中原及宫廷的。

《旧唐书·西戎》载："康国，即汉康居之国也。其王姓温，月氏人也。……人多嗜酒，好歌舞于道路……善商贾，争分铢之利。利之所在，无所不至……至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。"[12]

2) 史书所载唐代康国所用乐器之组合

《旧唐书·音乐志》载："《康国乐》，工人皁丝布头巾，……舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹一。"[12]

《新唐书·礼乐志》载："《康国伎》，有正鼓、和鼓，皆一；笛、铜钹，皆二。舞者二人。工人之服皆从其国。"[8]

《唐六点·太常寺》载："笛二，正鼓、和鼓各一，铜拔二，舞二人。"[13]

《通典》载："康国乐，工人皁丝布头巾，……舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛鼓二，正鼓一，小鼓一，和鼓一，铜钹二。"[14]

现将文献中所载康国乐队构成列表，表 2　　安国乐队构成对照表比较：

表 1　康国乐队构成对照表

出处 / 乐器	《唐六典·太常寺》	《通典·乐六》	《旧唐书·音乐志》	《新唐书·礼乐志》
笛	2	笛鼓 2	2	2
正鼓	1	1	1	1
和鼓	1	1	1	1
铜钹	2	2	1	2
小鼓	0	1	0	0
舞伎	2	2	2	2
乐器总计	6	7	5	6

由表 1 可知，各书所载康国乐队乐器组成情况大体一致。仅《通典》中记载有所不同，该书记载康国乐队中多一小鼓，且有笛鼓这一乐器的出现与其他记载稍有不同。通过比照其他史书记载，如《隋书·西域》载："有大小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。"[11]可见该记载中有"笛"这一乐器，并没有"笛鼓"一说，笔者推测"笛鼓"和"笛"应为同一种乐器。另外，《隋书》中所载"大小鼓"应为不同形制的正鼓、和鼓而言。

3) 康国乐队特征

通过表 1 可知，康国乐显著特征为乐队中没有加入弹拨类乐器，除了笛子这一吹奏类乐器外，乐队几乎是由打击乐器构成，且在打击乐器中主要也是由节奏性极强的鼓所构成。可见，康国音乐为一支典型的以打击乐器为主的乐队。

2、 安国常用乐队编制

1） 史书中的安国及其音乐渊源

《新唐书·西域传》载："安者，一曰布豁，又曰捕喝，元魏谓忸蜜者。东北至东安，西南至毕，皆百里所。西濒乌浒河，治阿滥谧城，即康居小君长罽王故地。大城四十，小堡千余。"[8]

《隋书·音乐志》载："《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。……"[11]

2） 史书中所载唐代安国所用乐器之组合

《旧唐书·音乐志》载："《安国乐》……乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜钹、箜篌。五弦琵琶今亡。此五国，西戎之乐也。"[12]

《新唐书·礼乐志》载："《安国伎》，有竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、箫、觱篥、正鼓、和鼓、铜钹，皆一；舞者二人。"[8]

《唐六典·太常寺》载："乐有竖箜篌、琵琶、五弦、横笛，大觱篥、双觱篥、正鼓、和鼓各一，铜拔二，舞二人。"[13]

《通典》："安国乐，工人皁丝布头巾，锦衿褾，紫袖袴。舞二人，紫袄，白袴帑，赤皮靴。乐用琶琶一，五弦琶琵一，竖箜篌一，箫一，横笛一，大筚篥一，双筚篥一，正鼓一，铜拔二，箜篌一。"[14]

现将文献中所载安国乐队构成列表，表 2　　安国乐队构成对照表比较：

表 2　　安国乐队构成对照表

出处 / 乐器	《唐六典·太常寺》	《通典·乐六》	《旧唐书·音乐志》	《新唐书·礼乐志》
竖箜篌	1	1	1	1
箜篌	0	1	1	0
琵琶	1	1	1	1
五弦	1	1	1	1
横笛	1	1	1	1

表 3　　安国乐队构成对照表（续）

出处 乐器	《唐六典·太常寺 》	《通典·乐六》	《旧唐书·音乐志》	《新唐书·礼乐志》
觱篥	大筚篥 1	大筚篥 1	1	1
双觱篥	1	1	0	0
正 鼓	1	1	1	1
和 鼓	1	0	1	1
铜 钹	2	2	1	1
箫	0	1	1	1
舞 伎	2	2	2	2
乐器总计	10	11	10	9

通过表 2 对比可知，各史书中对安国乐队的描述无大差异。《唐六典》记载中无箜篌和箫；《通典》缺少和鼓；而《新唐书》、《旧唐书》中则无双筚篥的记载。

3）安国乐队特征

通过对安国乐器种类的比较分析，打击乐器、弹拨乐器和吹奏乐器基本各占三分之一，可见该国乐器的编配较为平均，故从此角度来分析可看出安国乐队的音乐风格应较为柔和。

3、　康、安两国乐队组合比较

现将康国与安国乐队编配构成列表，表 2　　安国乐队构成对照表比较：

表 4　　康、安两国乐器组合比照表

类型	打击乐器	弹奏乐器	吹奏乐器
康国乐器	正鼓 和鼓 铜钹 小鼓		笛子
安国乐器	正鼓 和鼓 铜钹	竖箜篌 箜篌 琵琶 五弦	横笛 筚篥 双筚篥 箫

从表 3 所列康、安两国乐队编制表格可清晰看出，康国乐与安国乐所用乐器相同者有笛、正鼓、和鼓、铜钹，除这五种乐器之外，安国乐中箜篌、琵琶、五弦、筚篥、箫与康国乐有所不同。其中，康国的乐器“小鼓”也与安国乐器略有不同。

从两国所用乐器来看，安国的打击乐器与康国相同，吹奏乐器中加入了箫和筚篥，同时还加入了一定的弹拨乐器，因此可看出安国乐队的编配种类与康国相比则更丰富，其乐队的风格与康国相比则更柔美。

4、　龟兹常用乐队编制及与安国乐队编制比较

古代龟兹地处西域，现位于今新疆库车一带。建元二十年（公元 384 年），大将吕光打败龟兹得其乐。隋文帝时，龟兹乐“大盛于闾阎”，当时著名乐人安进贵、曹妙达、郭金荣等，“皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚”。[11]

1）史书中所载唐代龟兹所用乐器之组合

《旧唐书·音乐志》载：“龟兹乐……乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，毛员鼓一，都昙鼓一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一，铜钹一，贝一。毛员鼓今亡”。[12]

《新唐书·礼乐志》载：“龟兹伎，有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、萧、觱篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓，侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝，皆一;铜钹二”。[8]

《唐六典·太常寺》载：“竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、横笛、觱篥各一，铜钹二，答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓、羯鼓、侯提鼓、腰鼓、鸡娄鼓、贝各一”。[13]

《通典·乐六》载：“龟兹乐……乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，毛员鼓一，鸡娄鼓一，铜钹二，贝一”。[14]

现将文献中所载龟兹乐队构成列表（见表 4），表 2　　安国乐队构成对照表比较。由表 4 可知，《旧唐书·音乐志》、《唐六典·太常寺》及《通典·乐六》中所记述的乐器种类基本相同，只有《通典》中未记载“都昙鼓”。而《新唐书·礼乐志》中所载乐器不同之处较多，无羯鼓，而多出“侯提鼓”、“齐鼓”、“檐鼓”、“弹筝”。

表 4　　龟兹乐队构成对照表

出处 乐器	《旧唐书·音乐志》	《新唐书·礼乐志》	《唐六典·太常寺》	《通典·乐六》
竖箜篌	1	1	1	1
琵 琶	1	1	1	1
五 弦	1	1	1	1
横 笛	1	1	1	1
觱 篥	1	1	1	1
箫	1	1	1	1
铜 钹	1	2	2	2
笙	1	1	1	1
弹 筝	0	1	0	0
毛员鼓	1	1	1	1
都昙鼓	1	1	1	0
答腊鼓	1	1	1	1
腰 鼓	1	1	1	1
羯 鼓	1	0	1	1
鸡娄鼓	1	1	1	1
侯提鼓	0	1	1	0
齐 鼓	0	1	0	0
檐 鼓	0	1	0	0
贝	1	1	1	1
乐器总计	15	19	17	15

2）龟兹、安国乐队组合比较

龟兹、安国共处西域，从地理位置来看，康、安两国位于葱岭以东，位置与龟兹相离较远，因此在乐队中还有该地区特有乐器。但由于两地共属西域，故除打击乐器使用差距较大之外，安国与龟兹的弹奏乐器及吹奏乐器基本相同。笔者认为，这一现象应与“丝路”的畅通有着很大的联系。如图 1：出自央视《探索·发现》之《发现虞弘墓》。

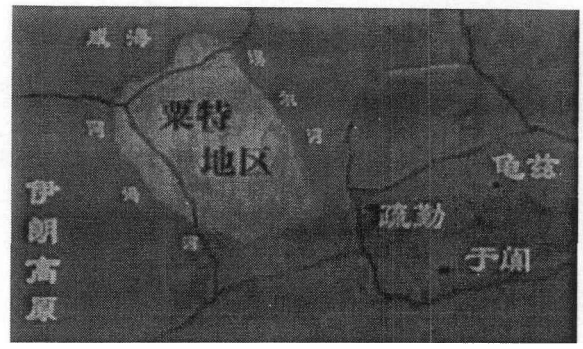

图 1“丝路”上的粟特与龟兹

现将龟兹乐队编配与安国乐队编配构成列表，表 2　　安国乐队构成对照表比较：

表 5　　龟兹、安国乐器组合比照表

类型	打击乐器	弹奏乐器	吹奏乐器
龟兹乐器	铜钹、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓鸡娄鼓、侯提鼓、齐鼓、檐鼓、腰鼓、羯鼓	琵琶、五弦琵琶竖箜篌、弹筝	横笛、筚篥、箫、笙、贝
安国乐器	正鼓、和鼓、铜钹	竖箜篌、箜篌琵琶、五弦琵琶	横笛、双筚篥、大筚篥、箫

通过表 5 可知，安国乐中除腰鼓分为正鼓、和鼓，筚篥分为双筚篥、大筚篥之外，其余都与龟兹乐所用相同。表中龟兹乐队的打击乐器占有很大比例，吹奏乐器其次，弹奏乐器比例最少。由此可见，龟兹乐队具有以打击乐器为主的乐器配置特点。而在安国乐中则以弹奏乐器及吹奏乐器为主的乐队配置特点，音色较为柔和。

（二）粟特常用乐器渊源研究（以史籍记载乐队乐器为主）

秦汉以降，大量胡乐入华，至北朝，诸民族大融合，众多胡乐器活跃于宫廷之中。《旧唐书·音乐志》载："周武娉虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安"。[12]据此可知，早在北周时，西域音乐便出现于中原，宫廷雅乐中也夹杂着胡夷之乐。至隋，宫廷中便可见横笛、筚篥、卧箜篌、琵琶等西域之器。进入唐代，雅乐、俗乐、胡乐进一步融合，"胡部新声"风靡一时，中外器乐艺术的交流融合达到前所未有的高度。在这一历史背景下，唐代从宫廷到各地府署以及民间也出现了许多新的乐器组合形式，创作出了大量器乐作品，形成了丰富多彩的唐代器乐文化。

1、 琵琶

起端于丝绸之路的古老乐器——琵琶已有两千多年历史。自汉代以来，传入中原的胡乐器琵琶至隋唐已充分被宫廷及民间所接受，名家辈出，演奏技艺也得到大大改善。它不但在各乐队中发挥着重要作用，还成为当时一种常见的独奏乐器。据《通典》卷一四四载，琵琶分阮咸、曲项及五弦三大类。

1） 中国古代文献中关于琵琶的记载

琵琶最早载于东汉刘熙《释名·释乐器》："批把本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。"[40]即以弹奏方法而得名。历史上的琵琶为广义之词，文献将汉族及少数民族的各种弹拨乐器都泛指为琵琶。 在秦代，劳动人民创造出一种弹拨乐器名为"弦鼗"，用手弹拨的乐器，称为琵琶，后世称阮。汉魏以来，经丝绸之路由波斯、印度传来了四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶，由此琵琶便在我国发展，并逐渐取得独立地位。隋唐粟特人也以琵琶为主要伴奏乐器，该民族的胡腾舞、胡旋舞的伴奏乐器中也多使用这一乐器。

曲项琵琶、五弦琵琶这两类琵琶乐器在我国隋唐时期无论是在宫廷中还是在民间俗乐中，都占有重要地位。这在唐代的文学作品集、史籍中都可得以印证。《通典·乐四》载："曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制，兼似两制者，谓之"秦汉"，盖谓通用秦、汉之法。"[14]唐太宗曾写《琵琶》诗："半月无双影，全花有四时……促节萦红袖，清音漫翠帷。驰弹风响急，缓曲钏声迟。 空余关陇恨，因此代相思。"[40]可见这一乐器在当时应用之广泛。

公元四世纪，随着与西域地区的文化交流，一种曲项、半梨形音箱、四弦四柱、横置于胸前，用拨或手弹奏的曲项琵琶传入中原。[16]《隋书·乐一》载："今曲项琵琶、

竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器也。”[11]即说明曲项琵琶是经西域诸国，如西经安、曹、康、何、米等国，东经疏勒、龟兹（今新疆库车地区）等地传入中原。

《旧唐书·音乐志》载：“五弦琵琶稍小，盖北国所出。”[12]在我国史籍中，五弦琵琶常被称为五弦，曲项琵琶则直接称为琵琶。五弦与曲项在唐代非常流行，是乐舞中的理想“响器”。五弦琵琶最初起源于印度，后通过新疆天山北麓的龟兹逐渐东进中原。至南北朝，尤其是北齐时期，五弦琵琶已进入中原地区，且十分盛行，得到迅速发展。进入隋唐时期，五弦琵琶达到鼎盛。尤其西域乐人为隋唐宫廷带来了大量的外来乐器，包括五弦琵琶，为隋唐时期音乐的发展做出了重要的贡献。

2） 琵琶的形制

琵琶艺术的发展，与琵琶的构造、形制及演奏方法有着密切联系。南北朝时期的琵琶较为轻便，演奏时通常为下斜横抱，琴腹用右手夹置胸前并兼握琴拨弹奏；唐代琵琶有了新发展，外形上原来梨形音箱腹部比以前更宽广，琴面弹弦处有带状花纹捍拨，开一对月牙孔，山口下有四柱，弦轴颈向后弯曲呈直角，用木、牙、铁质等拨子弹弦。[17]这种形制的琵琶在中唐时已广泛流行。

唐代琵琶的繁荣也为琵琶形制的发展带来了一场技术革命。为了适应琵琶演奏的需要，提高琵琶的乐器表现力，符合唐代人们的审美心理，演奏家们将传统的琵琶与外来曲项琵琶相结合，对琵琶进行了改革：保留曲项琵琶梨形、曲项特点，沿用直项琵琶的用手弹奏，将曲项琵琶改为多柱，变为十四柱，并改为竖弹。使之逐渐发展成了不依靠乐队也能独立演奏的艺术品种，并最终成为琵琶这一名称的专属者。如图 2，图片来源于《丝绸之路上的琵琶乐器史》

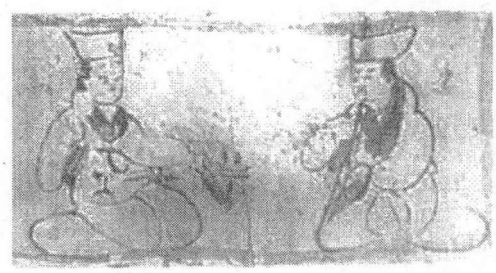

图 2　魏晋墓砖画秦琵琶

3） 琵琶的传播与发展

隋唐时期的九部乐、十部乐中，除康国乐，其他九部乐皆用琵琶，可见琵琶使用之广。杜佑《通典》载：“坐部位即燕乐，以琵琶为主，故谓之琵琶曲。”[40]可见，唐宫廷

中的“燕乐”以琵琶为主奏乐器。唐代统治者也十分喜爱琵琶，唐玄宗本人就是一位琵琶演奏家。这也为琵琶的生存、发展创造了有利条件。

除了十部乐，唐代的“皇家音乐学院”——教坊和梨园，也是专门挑选、培养民间女子，学习演奏琵琶、箜篌等乐器，来为皇家演出的音乐机构。《教坊记》载：“平人女以容色选入内，教习琵琶、五弦、箜篌、筝者，谓之弹家。”[40]《新唐书》中也曾记载，杨贵妃擅长弹琵琶，并且广收门徒。

除了宫廷，文人阶层也十分喜爱这一乐器。如白居易《琵琶行》中“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”[3]；《听曹刚琵琶兼示重莲 》中“拨拨弦弦意不同， 胡啼番语两玲珑。谁能截得曹刚手， 插向重莲衣袖中？”[40]《五弦弹》中“五弦弹，五弦弹，听者倾耳心寥寥，赵璧知君入骨爱，五弦一一为君调。第一第二弦索索，秋风指拂疏韵落；第三第四弦冷冷，夜鹤忆子笼中鸣。第五弦声最掩抑，陇水冻咽流不得……”[3]及刘禹锡《曹刚》中“大弦嘈囋小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹《薄媚》，人生不合出京城。”[40]等等都通过诗句称赞琵琶家曹刚的演奏具有丰富的艺术感染力和表现力，及诗人对琵琶各弦音色特征的准确把握，为我们更好地了解当时的琵琶音乐提供了依据。

随着琵琶艺术的蓬勃发展，涌现出了许多琵琶演奏家：曹善才、曹妙达、曹保、曹者素、曹触新、康昆仑、段善本、安马驹、安末弱、米和、李龟年、贺怀智、王芬、李士良、重莲等等。这一时期演奏家们创作出的大量琵琶器乐曲更是多如繁星，如《霓裳曲》、《六么》、《火凤》、《薄媚》、《杨柳枝》等等。

在诸多史籍记载及文人墨客的诗词中，关于琵琶及粟特人擅弹琵琶的记载也有很多。正如前面提到的琵琶演奏家曹刚，便是昭武九姓国之曹国中的一员。曹刚的父亲曹善才，也是一位琵琶名家。李坤《悲善才》：“衔花金凤当承拨，转腕拢弦促挥抹。花翻风啸天上来，裴回满殿飞春雪。抽弦度曲新声发，金铃玉佩相瑳切，流莺子母飞上林，仙鹤雌雄唳明月……”[40]对他精彩的琵琶演奏做出了生动描绘。

康昆仑和段善本，也都是唐代声名显赫的琵琶演奏家。康昆仑为昭武九姓国之康国的琵琶演奏家，段善本是寺庙中的一位僧人，他们之间还有一段有趣的故事：《乐府杂录·琵琶》载德宗时期，宫廷琵琶乐人和民间琵琶高手段善本，于长安两市斗乐，“翌日，德宗召入，令陈本艺，异常嘉奖，乃令教授昆仑……段奏曰：‘且遣昆仑不近乐器十余年，使忘其本领，然后可教。’诏许之。后果尽段之艺。”[19]无论是曹国的曹刚、康

国的康昆仑，还是寺庙僧人段善本等等，都为唐代琵琶音乐的传播做出了重要贡献。

4） 小结

通过上述可知，琵琶无论在唐时宫廷之中还是市井场所都较受欢迎，作为一种重要的弹拨乐器，除在乐队合奏中出现，还常常以独奏的乐器角色出现。琵琶之所以在隋唐能取得如此之成就，是中外音乐文化交流、融合的结果。唐代开明的政治、安定的生活、对外开放的政策，使得异国的文化艺术传入长安的同时，也使中国的文化艺术影响了世界。总之，琵琶在李唐时期的发展与变化经历了多个民族、多种文化的滋养。作为一种西域传来的乐器，它的发展自然得益于许多西域音乐家的付出。前面提到，曲项琵琶的改革是受到传统直项琵琶影响，而中原文人的修养又为琵琶理论上的提高、文化的内涵及精神内涵作出了无可替代的贡献。

2、 箜篌

我国的箜篌最初被称为“坎侯”或 “空侯”，是兴盛于汉唐时期的弹弦乐器，其历史悠久，音色优美、音域宽广，表现力强，曾一度成为宫廷祭祀及宴飨活动中的主要乐器之一，也是民间活动中常用乐器之一。在我国文献记载中分为卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌三种形制。卧箜篌为我国本土乐器，竖箜篌及凤首箜篌皆通过丝绸之路从西域传入。在传播过程中，尤其到隋唐时期，竖箜篌得到了广泛运用，无论在宫廷的九、十部乐中还是在民间百姓的自娱自乐中，都可看到它的踪迹。由于笔者研究的粟特乐器中，以竖箜篌为主要研究对象，故，其他箜篌种类将不做详细的考察。

1） 文献中关于卧箜篌的记载及形制

古代文献中对早期箜篌的记载主要有两种，一是认为箜篌由商纣王的乐师师延所作；二是认为箜篌在汉武帝时所作。尽管关于箜篌的记载不一致，但两种说法都指出箜篌起源于皇室。

刘熙《释名》载：“箜篌，师延所作靡靡之乐也。后出于桑间濮上之地，盖空国之侯所存也。师涓为晋平公鼓焉，郑卫分其地而有之，遂号郑卫之音，谓之淫乐也。”[15]

而也有一些史料否定了“师延说”，如杜佑《通典》载：“箜篌，汉武帝使乐人侯调所造，以祀太一。……或谓师延靡靡乐，非也。”[14]其中《旧唐书》中的记载于《通典》如出一辙。

至隋唐，史籍中对箜篌的称呼改为卧箜篌，笔者认为这应是为了与后汉以来西域传来的竖箜篌、凤首箜篌加以区分。《通典》、《旧唐书》、《新唐书》等史籍中都采用了这

一称呼。

这一时期卧箜篌的基本形制为：外形与琴瑟类似，音箱呈规则或不规则长方形，面板上安装有六至十四根不等的固定柱，多弦共柱。演奏时一般为音箱左低右高，一端置于地，另一端置于跽坐演奏者的腿上，乐人左手按弦，右手拨弦，双手演奏。如图 3、图 4：图片来源于《中国古代箜篌的研究》

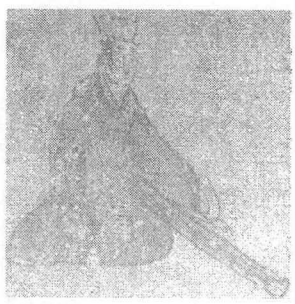

图 3 甘肃酒泉西沟村魏晋 7 号墓乐师合乐图

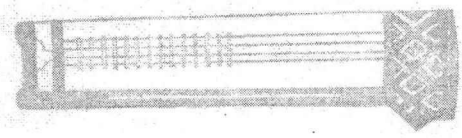

图 4《体源抄》中的唐代卧箜篌

2) 凤首箜篌

凤首箜篌最早流行于印度地区，后经佛教文化及丝绸之路传入中原。属于弓形竖琴。该乐器在中国分布流传的并不广泛。据《隋书·音乐志》载："天竺者……歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种，为一部。工十二人。"[14]

凤首箜篌与竖箜篌的不同之处并不是通过两种乐器有无凤首来区分，而是体现在其形制及演奏方式上：竖箜篌形状为竖抱，琴弦竖向排列，双手弹奏；凤首箜篌则是将琴斜向横挟于左胁之下，使琴弦横向（或稍有倾斜）平列，用一只手弹奏，这是最典型的弓形演奏形式。[21] 如图 5、图 6。图片来源于《中国古代箜篌的研究》

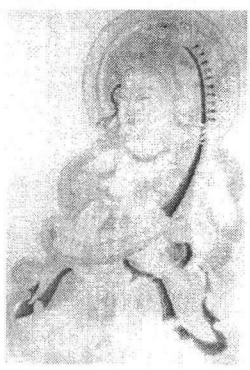

图 5 东晋十六国时期--克孜尔 38 窟思维菩萨像伎乐人

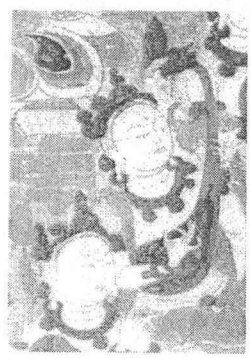

图 6 唐五代时期--莫高窟 85 窟《思益凡天请问经变》

3） 竖箜篌

i）文献中对竖箜篌的记载及形制

竖箜篌也称“胡箜篌”， 为角形箜篌，并有大箜篌、小箜篌之分。《隋书》中记载箜篌出自西域，并非华夏旧器。最早记载该乐器的文献是《后汉书·五行志》：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”[22]可见东汉灵帝对胡服、胡笛、胡舞等西域音乐的喜爱。

唐代杜佑《通典》载：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”[14]据《隋书》载：“龟兹者，起自吕光灭龟兹……其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种，为一部。”[11]后吕光在凉州结合龟兹乐（今库车一带）与中原音乐而作“秦汉伎”。中原的卧箜篌与西域的竖箜篌经过长时间的交汇，两种箜篌合奏的形式一直延续到了隋唐的九部乐、十部乐中。

竖箜篌的演奏姿势与手法，古代文献中也有记载，即一人跪之，将琴竖抱于怀中，两手左低右高交替演奏或齐奏。其演奏形式有乐队合奏、独奏，亦有竖箜篌与卧箜篌的小型合奏或重奏形式。[23]

而关于竖箜篌的形制，在历史文献中描绘其为：“体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏。”[14]属于竖琴类乐器。宋代吴自牧《梦粱录》卷三里这样描写道：“高三尺许，形如半边木梳，黑漆镂花金装画台座，张二十五弦，一人跪而交手臂之。”[24]这是大型的竖箜篌。另外还有一种比较小的竖箜篌，是左手托持，右手弹奏，多用于仪仗音乐中。

ii）竖箜篌的传播与发展

竖箜篌起源于埃及和西亚，根据目前已有资料可知，箜篌的图像最早出现于古埃及金字塔法老墓室的壁画中，距今已有三千多年历史。东汉时，竖箜篌随着“丝路”上商贾往来由西域传入我国中原一带。南北朝时期，西域疏勒（今喀什一带）、安国等国的竖箜篌、箜篌进入北魏宫廷，这为隋唐时期九、十部乐中的竖箜篌打下了基础。

到隋唐五代时期，竖箜篌在中原地区得到了广泛传播，演奏技艺达到了极高水平。唐代诗人李贺曾在《李凭箜篌引》中写到：“吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。…… 梦入坤山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。”[3]诗人通过描写天气的变化来暗述演奏过程，用奇特的幻想

与夸张，描写了宫廷梨园演奏家李凭所弹奏的箜篌之音，至今读起来仍能使读者心潮澎湃。除了李贺，唐代诗人元稹、李商隐、岑参、顾况等也都写有关于箜篌的诗作。唐代著名的箜篌演奏家除了李凭，还有张小子、张徽等。

安国乐、龟兹乐、疏勒乐等国家的箜篌是在政权间的征伐中逐渐传播至中原的。《隋书》中载："《安国》……乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种，为一部，工十二人。"[11]可见该乐队中的箜篌、琵琶及五弦构成了弦乐组，这与疏勒及龟兹乐队中的弦乐组基本相同，只是安国乐中为箜篌，龟兹、疏勒乐中的为竖箜篌。

唐代《安国乐》承袭了隋九部乐中的《安国》，但在弦乐器组合中与隋稍有不同。《通典》、《旧唐书》中关于安国乐乐器记载中都在原基础上加入了竖箜篌；《新唐书》安国乐乐器组合中已无箜篌。据笔者推测，这应与安国所处的地理位置以及与其他西域国家的音乐交流有关，或是其进入中原宫廷后于其他乐部的融合有关。

从目前我国的唐墓分布来看，与竖箜篌有关的唐时期的墓葬多集中于陕西、河南、山东、山西、河北等地。其中，陕西地区的竖箜篌是出现数量最多的一个地区，如苏思勖墓中的乐舞壁画；西安何家村出土的乐舞金杯；三原县李寿墓中的奏乐图等。由此也可看出唐代的都城长安在艺术传播中所起到的作用。如图 7、图 8、图 9、图 10。图片来源于《中国古代箜篌的研究》。

图 7 何家村浮雕金杯

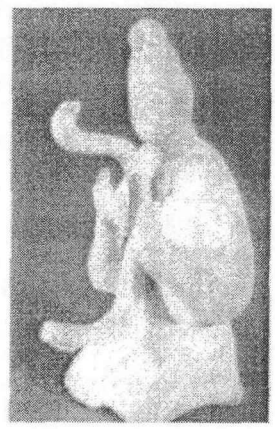

图 8 插秧村唐墓乐俑

图 9　苏思勖墓壁画

图 10 李寿墓壁画

4）小结

箜篌自东汉时传入中原后，多用于宫廷中。南北朝时期，由于历代统治者对西域音乐的喜爱，使得该音乐不断传入。至隋唐时期，成为了竖箜篌的发展鼎盛时期。隋唐时期的九、十部乐、唐代俗乐及唐墓中的壁画也大多有竖箜篌的存在。这就说明竖箜篌已经成为我国主要乐器之一，深受统治阶级及广大劳动人民的喜爱。

3、　筚篥

1）文献中对筚篥的记载及形制

筚篥是我国古代一种吹管乐器，原为古龟兹语的音译。在西域民族乐队中占有十分重要的地位。关于筚篥的由来，唐段安节《乐府杂录》载："觱篥者，本龟兹国乐也，亦日悲篥，有类于茄"。[25]《旧唐书·音乐志》载"筚篥，本名悲篥，出于胡中。"[4]唐杜佑《通典》载："筚篥，本名悲篥，出于胡中、声悲"。[14]可见，筚篥起源于龟兹，已成定论。

关于筚篥传入中原的年代，史书记载不详。根据相关史料，如《隋书·音乐志》载："吕光出平西域，得胡戎之乐"；[11]"周武帝聘虏女为后，西域诸国来滕，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安"。[11]由此则说明一定会有筚篥乐人跟随乐队而来。

筚篥的制作材料由最初的"芦苇制"（白居易《小童薛阳陶吹华集歌》诗曰："剪削乾芦插寒竹"。[3]）变为竹制（李颀《听安万善吹筚篥歌》诗曰："南山截竹为筚篥"，[3]）后又变为"银制"。管身上开孔有八孔也有九孔的。

2）筚篥的种类

筚篥随龟兹乐传入中原后，历代对其都有不同的称谓。南北朝时期称其为"悲篥"，隋代称为"筚篥"，唐代则称为"筚篥"、"觱篥"等。

筚篥这一乐器传入中原后在我国汉族地区主要分为七个品种：大筚篥、小筚篥、双

筚篥、桃皮筚篥、银制筚篥、漆筚篥、柳皮筚篥等。[26]在隋唐九、十部乐中，可以明显看出，由于被编入了不同的乐部，其名称也随之发生改变。关于唐代安国乐中筚篥的记载，《唐六典·太常寺 》及《通典·乐六》中都载有大筚篥及双筚篥这两样乐器，而在《旧唐书·音乐志》及《新唐书·礼乐志》中则只载有筚篥。其中大筚篥的音色较为低沉，擅长抒情性的风格表演。小筚篥的音色尖锐高亢，适合活泼、热闹的场面。双管筚篥，即两根管身连结并列，合二为一，吹奏时同发两个声部，声音凝重淳厚，色彩明朗。《乐书》载：“胡部安国乐有双管筚篥焉。《唐书图》所传也”。[27]如图 11。图片来源于《筚篥的流传及其历史演变》。

图 11　筚篥和双筚篥

3）隋唐时期的筚篥

筚篥在隋唐得到迅猛发展，无论是在出行还是宴饮中，都少不了这一乐器。由于它在表现愁、思、苦、悲等方面有其独特风味，更受到广大劳动人民的喜爱。这一时期的筚篥演奏家也层出不穷，如安万善、李龟年、薛阳陶、王麻奴、尉迟青、张徽（张野狐）等都是筚篥名手，同时也积累下了一批优秀的演奏曲目。如《别离难》、《新倾杯曲》、《雨霖铃曲》、《道调》、《杨柳枝曲》等。这些西域艺人们对唐代筚篥演奏艺术的繁荣发展做出了卓越的贡献。

陕西等地区出土的唐墓乐舞壁画中绘有筚篥这一乐器。如隋代虞弘墓中一幅夫妇宴饮图中绘有一男子在毯子中央跳着胡腾舞，舞者左侧三个乐工分别演奏琵琶、筚篥和排箫；三原县唐代李寿墓一幅乐舞图中坐、立两部中均有筚篥；唐苏思勖墓中乐舞壁画图反映了胡部新声的内容，所用乐器当中也有筚篥。

西域音乐带给唐代的不仅仅是音乐文化上的繁荣，同时也丰富、发展了唐代诗歌。这一时期歌咏筚篥的诗作层出不穷，有许多都是绘声绘色的描写其制作材料及其声调

的。李颀《听安万善吹觱篥歌》“南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。傍邻闻者多叹息，远客思乡皆泪垂。世人解听不解赏，长飙风中自来往。枯桑老柏寒飕飕，九雏鸣凤乱啾啾。龙吟虎啸一时发，万籁百泉相与秋。忽然更作渔阳掺，黄云萧条白日暗。变调如闻杨柳春，上林繁花照眼新。岁夜高堂列明烛，美酒一杯声一曲。”[3] 该诗描写的安万善为粟特安国人，诗中先写出乐器的原材料，再写筚篥的流传、吹奏者及其音乐效果。音调婉转悲凉，且变化无穷。通过诗人的生动描写，表现出了安万善的筚篥演奏栩栩如生，具有很强的艺术感染力。

4）小结

综上所述，筚篥这一乐器由西域人直接带入中原，在中原文化逐渐接受了由丝绸之路传来的外族音乐文化后，也扩展了本民族的文化底蕴，丰富了我国的乐器种类。随着时间的推移，这一乐器又广传到日本、越南、朝鲜，后经发展、衍变，逐渐转化为自己的传统文化。筚篥这件生于龟兹，成长于中原的古老乐器，为人类对中国民族音乐文化的研究提供了重要的帮助。

4、　笛子

笛子的形制有多种，尤其到了唐代，如长笛、短笛、横笛、羌笛、玉笛等。关于笛子的起源，众多学者意见不一，有些学者认为贾湖骨笛的出土，是笛子起源于中原最有力的佐证；另有学者认为笛子属于外来乐器。唐代《通典》卷一四四“八音”中关于笛的记载：“笛，马融《长笛赋》：‘此器起于近代，出于羌中，京房备其五音’，[14]又称‘丘仲工其事’，不言所造。《风俗通》曰：‘丘仲造笛，长尺四寸，七孔，武帝时人。后更有羌笛。’二说不同，未详孰实。”[28]由此可见，有关笛子的渊源，究竟是华夏旧器还是外来乐器，在唐人眼中也并不明晰。

虽然现在关于笛子源于何地、由谁所造还没有得到确定答案，但其在漫长的发展中，尤其是隋唐之时由于统治阶级重视音乐、喜爱音乐，也为笛子的发展创造了良好条件，使其在这一时期达到鼎盛。据文献载，横笛广泛应用于十部乐中，如安国乐、龟兹乐、高丽乐、高昌乐等乐队中均可见到横笛。这一时期的吹奏名手辈出，使其发展成为了一种很盛行的独奏乐器。

5、　箫、排箫

箫，又称洞箫，吹奏乐器。单管、竖吹。古代的箫多为竹制。其历史可追溯到公元

前二世纪。汉代及北魏的陶俑、雕刻中已有吹箫的形象。其音色圆润，具有独特的艺术感染力。除了独奏外，箫还常与古琴一起演奏，被称为“琴箫合奏”。

排箫，我国古代吹奏乐器，原名箫。由若干长短不一的箫管编排而成。《世本》载：“箫，舜所造。其形参差像凤翼，十管，长二尺。”[29]《博雅》载：“箫，大者二十四管，无底；小者十六管，有底。”[16]汉唐以来，在墓室壁画及随葬俑中经常看到这一乐器。目前发现年代最早的排箫出土于湖北曾侯乙墓。

6、　铜钹

1) 史籍中的铜钹及其形制

铜钹，打击乐器。从古至今，其称谓颇多。明代张自烈《正字通》载：“铜钹，今铙钹也。”[30]唐代《通典》载：“铜钹，亦谓之铜盘。”[14]在当今民间乐器中还被称为镲、铰子、齐钹等。

铜钹的称谓如此之杂，其形制是否相同？《通典》载：“铜钹……其圆数寸，中间隆起如浮沤……以韦贯之，相击以和乐。”[14]《文献通考》载：“铜拔……其圆数寸，中间隆起如浮沤……铜铙，浮屠氏所用浮沤，器小而声清，世俗谓之铙，其名虽与四金之铙同，其实固异矣。”[30]由此可知，古代铜钹为圆形铜制。中间隆起部分如水泡形，相击发声。如图 12。图片来源于《铜钹说略》。

图 12　唐李寿墓奏铜钹者

2) 铜钹在隋唐的发展

铜钹作为歌舞的伴奏乐器，由印度传入中原。文献中关于其最早记载可追溯到前凉张重华永乐元年，据《隋书·音乐志》载：“天竺者，起自张重华据有凉州(公元 346—公元 353 年)，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉……乐器有凤首箜篌、琵琶……铜钹、贝等九种，为一部。”[11]隋唐时期九、十部乐中的安国乐、康国乐、龟兹乐及西凉乐乐队中都可见有铜钹。

7、　正鼓、和鼓

《旧唐书·音乐志》载："正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也"；[12]《乐书》卷一二七"正鼓、和鼓"条载："以上三鼓，龟兹国获羯鼓、口鼓、杖鼓、腰鼓。汉魏用之，大者以瓦，小者以木类。皆广首纤腹。宋萧思话所谓细腰鼓是也。魏有正鼓、和鼓之别。后周有三等之制。"[31]由此可知，正鼓与和鼓实为腰鼓之类的大小不一的两种形制。如图 13 所示：图片来源于《唐代宫廷乐器组合研究》。

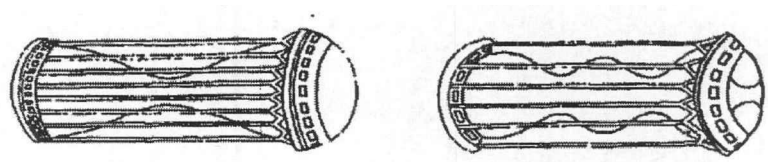

图 13　《乐书》所绘"正鼓"、"和鼓"

经上所述，通过史籍记载中康、安两国常用乐器研究可知，这些乐器在漫长历史发展长河中，有些早已失传，有些经衍变逐渐成为我国民族乐器。无论它们的发源地在何处，在其传播与发展中，包括粟特人在内的西域人做出了不可磨灭的贡献。

（三）　隋唐粟特墓葬乐器研究

长安不但为李唐王朝政治、文化、经济中心，更是当时世界经济的发达地区。自汉武帝遣张骞出使西域，中西陆路交通亦正式开辟。从长安出发，经河西走廊、新疆可至大宛、康居、奄蔡、安息、大夏等地。随着这条通道，中国的丝绸、铁器等物输入西方，而西人的香料、马匹、瓜果也传入中土。中国的使臣、商贾和中亚、西亚、南亚各国的使节客商往来络绎不绝，中外商业贸易迅速发展。日趋活跃的文化交流使友好往来不断加深。

前文提到，在东西方商贸交易中，粟特人成为双方的贸易承担者。由于粟特为经商著称的民族，长期活跃于丝绸之路，因此在成为贸易承担者的同时对中西方文化方面的沟通、交流也起到过至关重要作用。他们组成商队，大量地东来中国进行贸易，其中有许多人渐渐在经商之地居住下来。在这一迁徙过程中，沿丝路及周边地区的敦煌、楼兰、长安、洛阳等地形成了许多粟特人聚落，并逐渐与其他民族融合。

粟特人除了进行一般的商业贸易外，还善于投附政治势力，并取得了一定的政治地位，从而进行商业活动。该民族的婚姻同样可以一夫多妻。一般粟特人的正妻多为同族，地位很高。而侍妾等多为外族，其中不乏有许多汉族妇女。随着民族的逐渐融合，粟特人逐渐汉化，同时该民族的一些文化也被汉人所接受，并逐渐融入到汉人的文化之中。

在今西安近郊一些地名中有史家湾、曹家庙、米家崖等村，由此可见，早在唐宋时期由于通婚等原因，便已逐渐形成了粟特与中原民族间相互融合的局面。

唐代音乐、歌舞继承了周、秦、汉、魏、两晋、南北朝以来的乐舞艺术，同时也融合了外来乐舞因素，从而形成了中国乐舞艺术的高峰。生活中人们喜爱乐舞，从宫廷到民间，从城市到乡村，到处可见莺歌燕舞。无论是宫廷宴飨，抑或民众婚丧，乐舞发挥着极其重要的作用。

唐代舞蹈的品种、名目繁多，且形成自己的舞蹈分类。①如，用于宫廷宴飨的“坐部伎”、“立部伎”、“十部乐”等；按照舞蹈风格特征区分的“健舞”、“软舞”等。在这些乐舞中有继承前朝传统的，如“十部乐”中的《清乐》；有以国名、族名命名的《康国乐》、《安国乐》、《龟兹乐》；有唐代乐工的新作，如《破阵乐》等。关于这些乐舞，《旧唐书》、《新唐书》中都有记载，但这并不能代替具体的形象描绘。唐代墓葬壁画中的一些有关乐舞、乐器的描绘，成为现在研究唐代音乐的重要资料来源。尤其是西安出土的关于唐代粟特墓葬中乐舞、乐器的壁画，更为我们研究粟特音乐提供了宝贵资料。

1、　唐以前粟特墓葬乐器与史籍记载乐器比较

在今西安及周边地区已发掘的墓葬中，涉及壁画的唐代墓葬有 100 余座，与乐舞有关的壁画达二十多座。[32]西安市区及其附近的郊县集中分布着唐代帝陵和皇族、贵戚等大族的坟墓，这些陵墓是目前国内唐代墓室壁画发现最多、画艺最精的地区。在与陕西东西相邻的山西、宁夏境内，也不断发现唐代墓室壁画。

中亚地区宗教信仰情况较为复杂，祆教、景教、摩尼教等在这一地区都有一定的发展，其中祆教发展最为普遍。《新唐书·西域传》载康、安、曹、石、米、何、火寻、戊地、史等昭武国“尚浮图法，祠祆神。”[8]由于入华粟特人受到中原地区墓葬的影响，这一时期的粟特人在中原所建的墓葬具有中亚与中原墓葬相结合的特点。

目前，粟特墓葬从北周至唐代出土的已有不少，其中含乐舞壁画的典型代表墓葬主要有：安伽墓、史君墓、虞弘墓（太原）等。为了使文章更具针对性，笔者将从西安等地隋唐墓葬中找出最具代表性及壁画保存相对完整的粟特墓葬进行分析。另外，由于较具代表性的北周虞弘墓也为粟特人墓葬，且北周至唐仅相隔 60 余年，为保证文章的统一与完整，笔者将在此一并进行论述。

---

①王克芬，《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，2004 年

1）北周安伽墓和史君墓

通过表 6 尤其是史君墓中的壁画可看出，墓室壁画中的乐器分别有箜篌、琵琶、筚篥、腰鼓、横笛、排箫、笙七种。与前文史籍中所载“康国乐”、“安国乐”（表 1、表 2）相比可知，除了排箫、笙为中原乐器，其余皆为外来乐器。另外，史君墓东门框上绘有海螺，这一乐器亦属外来，且乐舞伴奏中并未出现。

2）虞弘墓

通过表 7　虞弘墓壁画乐器表可知，墓室壁画中乐器分别有箜篌、琵琶、筚篥、腰鼓、横笛、排箫、羌笛等。与表 4 相比，除羌笛、笙两乐器，其余全部相同。可见，北周至隋这几十年中，粟特的常用乐器并无太大变化。

表 6　安伽墓、史君墓壁画乐器表

年代	墓主	出土地点	殁葬时间	发掘年代	壁画中乐器	其他途径	资料来源
北周	史君	西安未央区井上村东	公元 5 7 9 年	2003 年 6～10 月	石堂北壁：N2 为男女主人家中宴饮场面，男女主人周围有 4 个伎乐，靠右侧者弹奏箜篌，左侧和身前者均弹奏琵琶，在弹琵琶的伎乐之间，一伎乐两手上举正吹奏筚篥。台阶下右侧有 3 人，右侧为伎乐，正在手拍腰鼓。N4 为男女主人家中宴饮场面，两个大毯子分别坐着 5 男 5 女。坐有 5 男的毯子外面有 4 个男伎乐，右侧两人弹箜篌和琵琶，左侧两人吹奏横笛和拍打腰鼓。坐有 5 女的毯子外面有 3 个女伎乐，右侧者吹笙，左侧者弹奏箜篌和琵琶。石堂东壁：E3 在墓主人升入天国的图像中，有 4 个伎乐飞天。左上方者弹琵琶，右前方者吹奏横笛，右下方者弹箜篌，左下方者吹奏排箫。	东门框飞天手中执箜篌、横笛和筚篥；西门框飞天手中执排箫、海螺。	《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》,《文物》，2005 年 03 期。
北周	安伽	西安北郊大明宫乡炕底寨村	同上	2000 年 5 月	其中一幅壁画图中画有一组小型乐队，弹奏乐器为箜篌、琵琶、筚篥等。	石门火焰左右各有一伎乐飞天，左执琵琶，右执箜篌。	《西安北郊北周安伽墓发掘简报》,《考古与文物》，2000 年 06 期。

表 7　虞弘墓壁画乐器表

年代	墓主	出土地点	殁葬时间	发掘年代	壁画中乐器	其他途径	资料来源
隋代	虞弘	太原市晋源区王郭村	开皇十二年	1999年7月	第八块椁壁图案中有一仆人，两手于胸前抱一琵琶，左手握着琵琶颈部，手指按弦，右手握一红色条形拨头在弦上拨弄。第二部分由石椁外壁右、后、左的画面组成，均为绘画，共7块，每块绘1人，其中位于东壁外南部中有一人跪坐于小毡毯上胸前斜挂一束腰鼓，配合着笛曲敲击着鼓面。墓中的一幅夫妇宴饮图中可看到一男子在毯子中央跳着胡腾舞，舞者右侧三个乐工分别演奏着箜篌、腰鼓和羌笛，舞者左侧三个乐工分别演奏着琵琶、筚篥、排箫。	伎乐俑有男有女，皆汉人形象。男俑左手握一曲项琵琶颈处，右手正在弹拨。女俑双手在身前握一排萧。	《太原隋代虞弘墓清理简报》，《文物》，2001年第1期。

2、 唐以前粟特墓葬乐器中胡、俗二乐初步交融

前一章节对隋唐史籍中所载康、安两国乐器及其乐器组合进行了分析。在这一发展过程中，俗乐、胡乐不断交流融合，唐代宫廷中的各种乐舞活动所用的各式乐器组合也在不断的发生变化，这在西安等地出土的隋唐时期墓葬壁画中体现的尤为明显。

唐代“胡腾舞”、“胡旋舞”与“柘枝舞”是从中亚诸国传入，这三种舞蹈在中国流行很广，这在隋唐时期出土的大量墓室壁画中可见一斑。通过墓室壁画中此类乐舞的伴奏乐队，即可看出唐以前胡、俗二乐的初步交融。唐以前，山西、陕西出土的粟特墓葬中乐器组合壁画墓室以北周史君墓、隋代虞弘墓等较具代表性。

1）史君墓壁画乐器组

史君墓位于西安市未央区井上村东，属夫妇合葬墓，墓主人为北周凉州萨保，卒于北周大象二年（580 年），史国人。其妻康氏为康国人。该墓（公元 579 年）有两幅宴饮壁画：其一，墓室石堂北壁，男女主人家中宴饮场面，主人周围有 4 个伎乐，靠右侧者弹奏箜篌，左侧和身前者均弹奏琵琶，在弹琵琶的伎乐之间，一伎乐两手上举正吹奏筚篥；台阶下右侧有 3 人，右侧为伎乐，正在手拍腰鼓。（图 14）其二，墓室中一幅表现男女主人家中宴饮场面的壁画，两个大毯子分别坐着 5 男 5 女，坐有 5 男的毯子外面有 4 个男伎乐，右侧两人弹箜篌和琵琶，左侧两人吹奏横笛和拍打腰鼓；坐有 5 女的毯子外面有 3 个女伎乐，右侧者吹笙，左侧者弹奏箜篌和琵琶。[33]（图 15）图片来源于《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》。

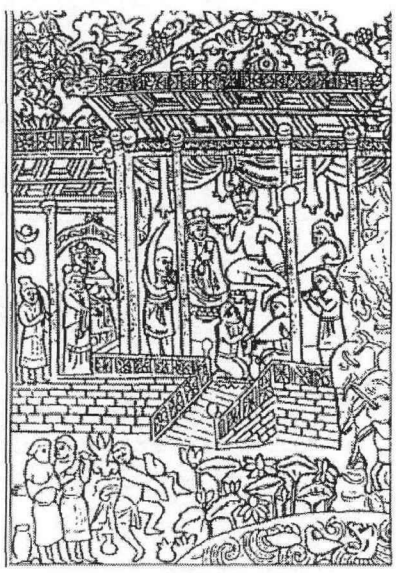

图 14 石堂北壁夫妇宴饮图

图 15 史君夫妇宴饮图

壁画中分别绘制了两幅乐舞图，出现了两组伴奏乐器组：石堂北壁中的琵琶二把、

箜篌、筚篥、腰鼓各一；另外一幅壁画中有箜篌二支、琵琶二把、横笛、腰鼓、笙各一。

从前文及图表可知，史君墓壁画与康国所用乐器相同的有鼓、笛子，而无铜钹；与安国乐相比相同乐器则有鼓、箜篌、琵琶、筚篥、横笛，而无打击乐器铜钹及吹奏乐器箫，但出现笙这一乐器。由此可见，史君墓中的乐器编配与安国乐器更为接近。

2）史君墓中的华夏乐器

史君墓为北周时期墓葬，前文提到，西域音乐早在汉代便陆续传入。随着该音乐的东渐，到北周、北齐时，两朝的音乐在保持了中原传统音乐的同时，也显现出了“华戎兼具”的特点。这一点同时也体现在了史君墓中。该墓乐队组合壁画中出现了“笙”这一乐器，笙是我国古老的传统吹奏乐器，也是唯一能够演奏和声的吹管乐器。其历史悠久，音色优美，和声丰富，是我国民族乐队中的重要吹奏乐器。《释名》载：“笙，生也，万物贯地而生，发匏为之，故曰匏竽，其中空以受簧。”[34]

笙在唐代亦十分盛行，并且名家辈出，同时关于笙的诗作也大量出现，如郎士元在《听邻家吹笙》中写道：“凤吹声如隔彩霞，不知墙外是谁家。重门深锁无寻处，疑有碧桃千树花。”[3]描写了笙的丰富表现力。

在器乐发展史上，笙对西洋乐器的发展也起到了一定的推动作用。笙在很早之前便通过“丝路”传入波斯，后传入欧洲，当地管风琴制造家仿照笙的簧片原理，制造出了带有自由簧的管风琴。

3）虞弘墓壁画乐器组

虞弘墓为夫妇合葬墓，墓主人为位于中亚地区的鱼国（关于虞弘的国别现还没有统一定论，大多学者认为虞弘为粟特或粟特周边地区人）人。该墓出土于山西太原市，为隋代墓葬。墓室乐舞图中多处表现了舞者跳胡腾舞的场面。其中一幅夫妇宴饮图中绘有一男子跳着胡腾舞，舞者右侧三个乐工分别演奏着箜篌、腰鼓、横笛；舞者左侧三个乐工分别演奏着琵琶、筚篥、羌笛。该壁画的伴奏乐器组为：腰鼓、箜篌、琵琶、筚篥、羌笛、横笛、腰鼓各一。[35] 如图 16。图片来源于《虞弘墓发掘简报》。

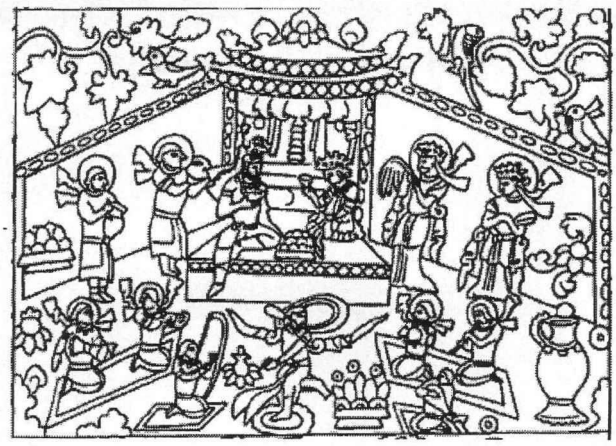

图 16 太原隋代虞弘墓宴饮图

4) 虞弘墓中乐器---羌笛

由图 16 可知，虞弘墓中乐器组合与安、康两国乐队相比，则更接近于安国乐。除了打击乐器铜钹及吹奏乐器箫没有涉及之外，其余乐器与安国乐基本相同。另，该墓还多有羌笛这一乐器。

羌笛是我国具有悠久历史的古羌族发明的吹奏乐器。从汉代马融《长笛赋》中“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已，龙吟水中不见己，截竹吹之声相似……故本四孔加以一”[25]可知，羌笛早在汉代时便已传入甘肃、四川等地，是一种四孔羌笛。《乐府杂录》载:“笛，羌乐也。”[19]为唐时边塞常见的一种乐器，被运用于边塞诗中。如王之涣的《凉州词》:“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”[3]高适《塞上听吹笛》:“雪净胡天牧马还，月明羌笛戍楼间。借问梅花何处落？风吹一夜满关山。”[3]但这一如此常用的吹奏乐器并未进入到隋唐时期的九、十部乐中，只是少数民族及士兵所用的一种自娱自乐的乐器。

三、隋唐胡、俗二乐的融合与发展

古代的俗乐泛指各种民间音乐。宫廷中所谓的雅乐与来自民间的音乐并无太大不同。如汉代的君王来自于楚地，因此汉代宫廷重楚声，其宫廷雅乐中也混杂着大量的楚声。汉晋以来，少数民族及域外的“胡乐”不断传入。至南北朝时期，大量的少数民族入住中原，并建立起多个王朝，从而形成了各民族空前大融合的局面，胡舞、胡乐也涌入宫廷、市井之中。

隋唐相继统一中原后，经济的发展，国力的强盛，也促进了“丝路”文化艺术的交流。尤其在盛唐时期，在唐玄宗的大力推动下，以天宝十三年的乐制改革为标志，唐代最终实现了胡乐、俗乐的大融合，从而使唐代乐舞、器乐的发展进入了新的历史时期。[①]“胡乐”及 “四夷之乐”这些具有浓郁地方民族特色的音乐，对中原的音乐及器乐组合方面产生了深远的影响。

（一）隋唐史籍中胡、俗二乐的融合

1、 隋代史籍中的胡、俗二乐融合

隋朝的统一促进了南北音乐文化的融合与发展。由于经济的发展，国力的强盛，都加快了“丝路”文化艺术上的交流。

《隋书·音乐志》载清乐：“其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部，工二十五人。”[11]由此看出，清乐中筝等乐器属于俗乐器，而琵琶、箜篌等外来乐器也已融入到清乐之中。钟磬等象征礼乐制度乐器的加入，也使得清乐具有了一定的礼乐成分。从而使得隋代清乐具有了俗乐、雅乐与胡乐并立的特征。

《隋书·音乐志》载西凉乐：“其乐器有钟、磬、弹筝、栩筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、竖笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种，为一部，工二十七人。”[11]可见西凉乐同清乐一样，也是胡、俗二乐的融合。正如之前所述史君墓中所出现的吹奏乐器笙。这也说明，在隋之前的西域乐舞伴奏中，已初步显现出了俗、胡二乐的融合。

2、 唐代史籍中的胡、俗二乐高度融合

[①]刘洋，《唐代宫廷乐器组合研究》，上海音乐学院，2008：248.

唐高宗时所设坐、立部伎中乐队乐器构成显然已打破了十部乐中按胡、俗乐分类的标准，采取了胡、俗乐杂糅、结合的新方式。开元二年（714 年）教坊、梨园的设立，顺应了唐代歌舞艺术发展的时代潮流。该机构中大批优秀的艺术家们广泛吸收胡乐、俗乐中的养分并加以创新，使得歌舞艺术进入到全面繁荣的发展时期。

盛唐时期，胡、戎等周边各族、各国的乐舞以更大的规模涌入中原，从而形成了胡乐传入的新高潮，这在社会各阶层中均产生了巨大影响。至开元二十四年（736 年），玄宗命“升胡部于堂上”。《新唐书·礼乐志》载玄宗：“开元二十四年，升胡部于堂上，而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类”。[8]此后，在唐玄宗的大力扶持下，胡乐的地位得到迅速提升，唐代乐器的组合发展也产生了重大变革。

（二）从陕西唐墓壁画看胡、俗二乐融合

1、 苏思勖墓壁画乐器组合

1）苏思勖墓壁画乐器组

墓主人苏思勖为唐代天宝年间罗州石城人，该墓发掘于 1952 年的西安东郊。墓室东壁绘有一幅乐舞图：中间为一舞者，两边分为伎乐。中间舞者为胡人，立于毯上起舞，形象生动。右面置一黄毯，上为一组由 5 人组成的乐队，分前后两排，前排 3 人跪坐，分持竖笛、七弦琴、箜篌等乐器；后排立 2 人，1 人吹排箫，1 人以右手平伸向前，未执乐器。左面亦设黄毯，毯上乐队由 6 人组成，亦分前后两排，前排 3 人跪坐，分持琵琶、笙和钹；后排立 3 人，一吹横笛，一击拍板，另一人以左手平伸向前。[36] 图片来源于《试析西安地区唐墓壁画中的乐舞图》。

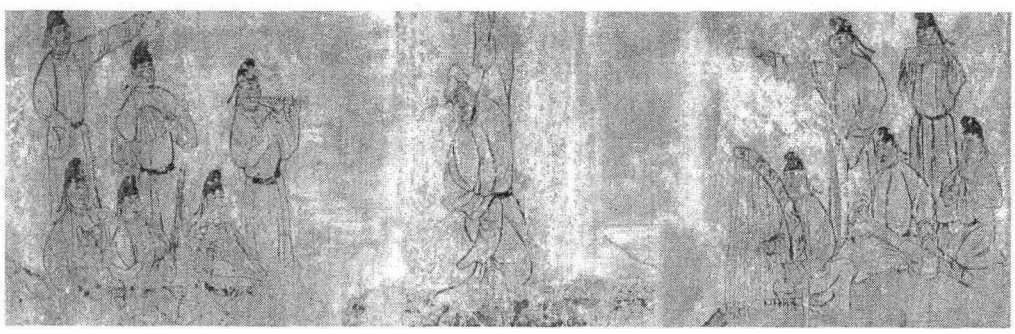

图 17 苏思勖墓壁画

2）苏思勖墓中的华夏乐器

由图 17 可知，墓室壁画中舞者所舞胡腾舞为中亚粟特人所特有舞蹈。该乐舞的伴奏乐器中出现了七弦琴、笙和拍板这些中原乐器，与安国乐相比则少了鼓、筚篥和五弦。

七弦琴即现在的古琴，是我国古老的弹拨乐器，至今已流传了三千余年。二十世纪三十年代被称为“古琴”。唐代许多诗人对古琴有着深厚的情感，关于古琴的诗歌佳句亦是不少。如：王维《酬张少府》中的：“松风吹解带，山月照弹琴。”；[3]薛能《秋夜听任郎中琴》中的：“十指宫商膝上秋，七条丝动雨修修。”[3]

拍板，也称檀板、绰板，简称板。是我国传统音乐中重要的打击乐器。唐代以来的拍板由或六块或九块长方形木板组成，双手合击板块发声。[16]《通典》载：“拍板，长阔如手，重十余枚，以韦连之，击以代抃。抃，击其节也。情发于中，手抃足蹈。抃者，因其声以节舞。龟兹伎人弹指为歌舞之节，亦抃之意也。”[14]陈旸《乐书》载：“拍板，长阔如手，重大者九板，小者六板，以韦编之。胡部以为乐节，盖所以代抃也。唐人或用之为乐句。”[37]

3）小结

通过表 6 可知，该墓室壁画中的乐器分别有箜篌、琵琶、横笛、排箫、笙、钹、响板、七弦琴、竖笛等。此墓与安伽墓、史君墓、虞弘墓、安菩墓相比，乐器种类多了响板和七弦琴，在周伟洲《西安地区部分出土文物中所见的唐代乐舞形象》一文中曾认为，该壁画中的乐器竖笛应为筚篥，七弦琴应为筝。在笔者看来，无论为哪种乐器，都可看出在盛唐粟特乐器组合中已出现了多种中原乐器，这进一步说明了中原与粟特的乐器融合达到了一个新高度。

2、 李宪墓壁画乐器组合

李宪是唐玄宗的长兄，历史上有名的让皇帝，其墓为惠陵，位于陕西省蒲城县城西三合乡三合村，于 2000 年至 2001 年进行发掘。该墓室东壁有一幅乐舞图，壁画分为三部分，最左面为四位观众；中间为一男一女两位舞者；右侧，有一或跪或坐的六人伴奏乐队，持横笛、笙、琵琶、铜钹、琴等乐器。[38]图片来源于《试析西安地区唐墓壁画中的乐舞图》。

由上可知，笙、琴为中原的民族乐器，横笛、琵琶、铜钹为外来乐器。该时期正是胡乐最为流行的天宝年间，墓中胡、汉乐器并用，也充分体现出了这一时期胡、汉乐器的高度融合。

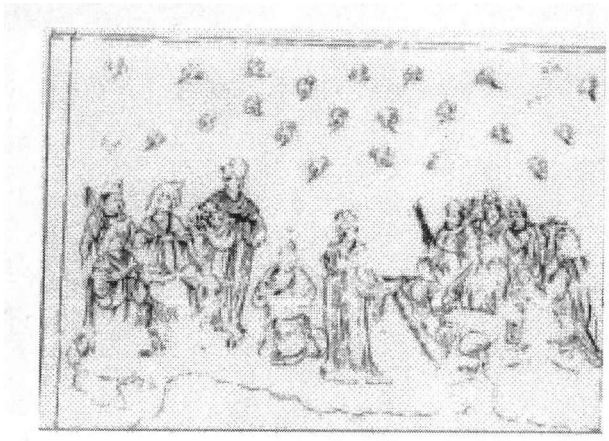

图 18　李宪墓墓室东壁乐舞图

3、　富平朱家道村墓乐器组合

该墓 1994 年发现于陕西富平朱家道村（下葬时间约为 713—754 年），其墓室东壁绘有一幅乐舞图，图中左为七人组成的乐队。其前排乐器为琵琶、竖箜篌；中间为拍板、横笛、筚篥、笙；最后为铜钹。中间是一女子在翩然起舞，从舞姿来看，应属于唐代大曲中一片段。其身后有两位站立的女子，可能为伴唱。[38]图片来源于《试析西安地区唐墓壁画中的乐舞图》。

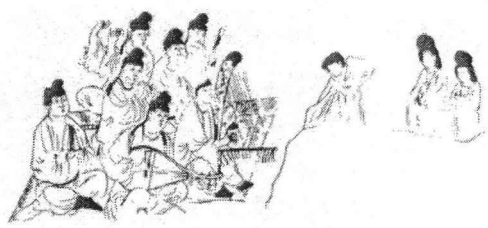

图 19 朱家道村墓壁画

通过表 8 可知，三座墓葬的殁葬时间基本相同，所处年代均为唐玄宗时期的开元年间。这一时期胡、俗音乐高度融合，无论在舞者腾跳胡腾舞的苏思勖墓中，还是在跳着中原舞蹈的李宪墓中，都可看到这一时期舞蹈伴奏乐器都呈现出胡、俗乐器并立的局面。

表 8　苏思勖墓壁画乐器表

年代	墓主	出土地点	殁葬时间	发掘年代	壁画中乐器	资料来源
唐代	苏思勖	西安东郊经五路	公元 745 年	1952 年 2 月	墓室东壁绘有一幅乐舞图，中间为一舞蹈胡人，两边各有乐伎。左面乐伎分前后两排，前排有三人，分别执琵琶、笙、钹；后排三人，分别吹横笛、击响板，最左侧一人左手伸出。右面乐伎也分前后两排，前排三人跪坐，分别执有箜篌、七弦琴、竖笛；后排立二人，一人吹排箫，一人右手平伸。	《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》，《考古》，1960 年第 1 期。
唐代	李宪	陕西省蒲城县三合乡三合村	公元 741 年	2000---2001 年	壁画分三部分，最左面为四位观众，右侧，有一或跪或坐的六人伴奏乐队，演奏笙、琴或筝、横笛、琵琶、铜钹等乐器。	《试析西安地区唐墓壁画中的乐舞图》《文博》，2010 年 03 期
唐代	不详	陕西朱家道村墓	公元 713 至 754 年	1994 年	图中左为七人组成的乐队。其前排的乐器为琵琶、竖箜篌；中间为拍板、横笛、筚篥、笙；最后为铜钹。	《试析西安地区唐墓壁画中的乐舞图》《文博》，2010 年 03 期

四、 结 论

众所周知，汉晋以来，各地少数民族的“胡乐”及各国乐舞等传入中原。南北朝时，大量少数民族涌入中原，并建立了多个王朝，出现了空前的民族大融合，这一时期的乐器种类也变得更加丰富起来。筚篥、琵琶、铜钹等西域乐器纷纷传入中原。该类乐器是由西域人直接带入中原，文化的交流亦建立在经贸往来基础上；西域胡商经“丝路”带来的不仅是单一的贸易活动，同时也将西域文明引入中原，这在粟特墓葬虞弘墓、安伽墓中所发现的诸多乐舞、乐器壁画中便可得到印证。其中琵琶、竖箜篌等乐器与西域龟兹壁画中的十分吻合。[39]

隋至唐初，宫廷诸乐初步显现出雅、俗、胡三者并立的局面。“胡乐”与中原原有的雅乐、俗乐相比风格迥异，它们有着浓郁的地方民族特色，尤其是在乐器组合形式方面，对中原的音乐及乐器组合方式都产生了深远的影响。至盛唐，在唐玄宗的大力推进下，终于实现了胡乐、俗乐的高度融合，唐代的乐器发展也进入了一个新的历史时期。

唐代音乐艺术之所以达到鼎盛，除了继承前朝优秀音乐文化成就之外，还与当时唐代开放的社会风气有关。由于李唐政治上的开明，使得当时大量其他各民族的乐舞、乐器通过“丝路”源源不断地传入中原。无论是隋唐时期的七部乐、九部乐、十部乐，还是后来形成的坐、立部伎，抑或是盛唐时期所建立的教坊与梨园，都夹杂着大量“胡味儿”。

本文是对史籍记载中隋唐时期中亚粟特人所用乐器进行的研究，及通过该民族在华墓葬及中原地区墓葬来分析唐代胡、俗二乐器的融合。归纳起来，主要有以下几点：

第一，以康、安两国为代表的粟特乐器研究

从历代史料延承关系来看，“康国乐”、“安国乐”分别见于《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》、《通典》、《唐六典》等史籍当中。故，以此为主要依据分别对两国乐队编制及常用乐器进行比较。

第二，粟特墓葬中的乐器研究

对一些具有典型代表意义的粟特墓葬壁画乐器进行研究，通过与典籍中粟特常用乐器相比较，得出中原音乐与西域音乐之间的关系。

第三，唐代中原墓室壁画中胡、俗二乐的高度融合

通过隋唐史书中所载及唐代胡乐最为盛行的天宝年间所出土的唐人墓葬中的乐队

组合来看唐代胡、俗二乐的高度融合。

综上所述，在隋代七部乐、九部乐中即可看出这种音乐制度的设立本就是对胡、俗音乐的一种系统分类，从而在一定程度上反映出当时胡、俗音乐的并立现象。至唐，十部乐的完善、坐、立部伎的设立及太常寺四部乐的形成，都可看到初唐时期胡、俗音乐的初步融合。据文献载，立部伎中四种乐队形式除西凉乐，其余三种均与龟兹音乐有关，龟兹与粟特诸国共处西域，两地乐器也多有关联，尤其安国乐队，与龟兹乐队乐器构成比较相似。即便是西凉乐中所用乐器如筚篥、箜篌、琵琶、箫、横笛、铜钹等乐器也与粟特诸国所用乐器相同。可见，同处西域诸国的乐队编制，在其乐队组合、乐器使用中有着诸多相同之处。而太常寺中的“胡部”乐器编配中有弹奏乐器：箜篌、琵琶、五弦、筝；吹奏乐器以觱篥、笙、笛等为主；打击乐器有铜钹、拍板、方响等。[31]可见，“胡部”乐中的乐器组合与粟特中康、安两国乐器的关系。

盛唐玄宗时期，坐、立部伎已达极盛状态，而开元二年（714 年）教坊、梨园的设立，更是顺应了歌、舞、乐艺术发展的时代潮流。乐工们大量吸收了胡、俗音乐的养分，从而推进了盛唐音乐艺术的全面繁荣。前文提到，盛唐时期西域等大唐周边各国乐舞大规模的涌入，从而形成了胡乐传入的新高潮，终在开元二十四年（736 年），玄宗命“胡部升于堂上”，使得胡乐的地位迅速得到提高。至天宝十三年（754 年），玄宗命“胡部新声”与 “道调法曲”合作，从而实现了“蕃、汉同奏”，使得蕃、汉乐器得到了全面融合。

安史之乱后，宫廷乐舞机构逐渐衰败，唐代宫廷势力渐渐衰弱，大批乐人逃散、乐器遗失，而此时的民间酒楼、妓院等场所逐渐形成了新的器乐艺术及乐器组合形式的摇篮。这一历史性的转变，也为以后五代、宋朝的市民器乐及其组合形式埋下了伏笔，新的器乐时代即将到来。

本文以粟特音乐东传为例，说明该民族对中原华夏民族的影响。目的便是为了尽量“还原”历史的真貌，进一步体现出中西文明的相互影响、融合。但，由于笔者学识有限、阅历不够丰富、且资料也较为匮乏与分散。故，脑海中的一些“好的想法”转化为文字篇章时与实际却有着很大差距，因此常因这些缺憾，而感到忐忑不安。敬请各位先生指正，并对其进行进一步的指导。

参考文献

[1] 武伯纶．西安历史述略[M]．西安：陕西人民出版社，1979:30.

[2] 考古学编辑委员会．中国大百科全书考古学卷[M]．北京：中国大百科全书出版社，1986:731.

[3] 全唐诗．[M]．284 卷第 29 首、419 卷第 7 首、1 卷第 71 首、435 卷第 29 首、449 卷第 32 首、426 卷第 17 首、365 卷第 105 首、480 卷第 17 首、390 卷第 1 首、444 卷第 10 首、133 卷第 21 首、248 卷第 34 首、213 卷第 15 首、126 卷第 14 首、561 卷第 20 首.

[4] 刘昫．旧唐书[M]．电子版.

[5] 中国大百科全书总编辑委员会《民族》编辑委员会，中国大百科全书出版社编辑部．中国大百科全书民族卷[M]．北京：中国大百科全书出版社，1986：321.

[6] 宋蜀华，白振声．民族学理论与方法[M]．北京：中央民族大学出版社，2002：3.

[7] 俞人豪，周青青等．音乐学基础知识问答[M]．北京：中央音乐学院出版社，2006：3.

[8] 欧阳修．新唐书[M]．北京：中华书局出版社，1975：15、21、22、470、476.

[9] 袁静芳．民族器乐[M]．北京：高等教育出版社， 2004：2.

[10] 袁静芳．乐种学[M]．北京：华乐出版社，1999:11.

[11] 魏征，房玄龄，长孙无忌．隋书[M]．北京：中华书局出版社，1973:378、14、15、83、253、349、383.

[12] 旧唐书．[M]．144、15、29、35.

[13] 李林甫．唐六典[M]．陈仲夫点校，北京：中华书局出版社，1992:405、404.

[14] 杜佑．通典[M]．北京：中华书局出版社，1984:762、146、186、753.

[15] 郝懿行．《尔雅、广雅、方言、释名:清疏四种合刊》[M]．上海:卜海古籍出版社，1989：1084.

[16] 中国音乐词典编辑部．中国音乐词典[M]．北京：人民音乐出版社，1984:299、290、289.

[17] 高厚勇．曲项琵琶的传派及形制构造的发展[J]．中国音乐学，1986，3:39.

[18] 崔令钦. 教坊记[M].《四库全书》收录本.

[19] 段安节. 乐府杂录[M]. 13、19.

[20] 谢瑾. 中国古代箜篌的研究—对箜篌的形制沿革、地理分布及在宫廷中的运用的考察[D]. 上海：上海音乐学院，2007:28.

[21] 周菁葆. 丝绸之路上的凤首箜篌（上）[J]. 乐器，2010，4:62-63.

[22] 范晔. 后汉书[M]. 北京:中华书局出版社，2000:2226.

[23] 班丽霞. 竖箜篌考略[J]. 天津音乐学院学报，2002，3:56.

[24] 乐声. 箜篌的历史与发展[J]. 乐器，1997，1:23.

[25] 李昉. 太平御览[M]. 北京：中华书局出版社，1960:699、2631.

[26] 张雪媚. 筚篥的源流及其历史演变[J]. 民族艺术研究，2007，1:44.

[27] 李根万. 西域吹奏乐器之冠---筚篥[J]. 西安音乐学院学报，1987，4:11.

[28] 中法汉学研究所编. 风俗通义通检新序通检[M]. 上海：上海古籍出版社，1987:8.

[29] 宋衷. 世本八种[M]. 上海：商务印书馆，1957:30.

[30] 方建军. 铜钹说略[J]. 乐器，1986，6:1.

[31] 刘洋. 唐代宫廷乐器组合研究[D]. 上海：上海音乐学院，2008:131、258.

[32] 梁勉. 试析西安地区唐墓壁画中的乐舞图[J]. 文博，2010，3:86-91.

[33] 杨军凯，孙武等. 西安北周凉州萨保史君墓发掘简报[J]. 文物，2005，3:4-32.

[34] 刘晓娜. 笙之小论[J]. 综艺论坛，2006，12:63.

[35] 山西省考古研究所. 太原隋代虞弘墓发掘简报[J]. 文物，2001，1:27-52.

[36] 陕西考古所唐墓工作组. 西安东郊唐苏思勖墓清理简报[J]. 考古，1960，1:20-25.

[37] 赵为民. 宋代拍板[J]. 中国音乐，1992，3:39-40.

[38] 梁勉. 试析西安地区唐墓壁画中的乐舞图[J]. 文博，2010，3:86-91.

[39] 王建林. 龟兹箜篌渊源与结构研究[J]. 新疆艺术学院学报，2004，2:21.

[40] 王承植. 外来文化交汇下的唐代琵琶音乐[J]. 中国戏曲学院学报，2003，8:89-93.

后　记

时光荏苒，我的硕士学习在每天的忙碌中已无声地滑过三年时光。快要告别老师、同学和美丽的校园时，心里有说不出的感慨和遗憾。与所有经历过硕士论文写作的同路人一样，在撰写后记时，总会有些话要说。

一个人在其一生中总会作出一些重要的选择。在几年前选择传统音乐研究作为自己终生的事业方向时，没想到这条路走的是如此艰辛。面对各种困难和诱惑，自己曾经失落、彷徨过。但直到今天自己仍然执着于当初的选择，因此，我首先应该感谢自己仍然坚持走在这条道路上。

自 08 年入学至今，师从　先生。跟随　先生，感觉最大的收获并非具体的知识传授，而是古今中外、天南海北的“闲聊”，谈学问也聊人生。随便涉及一个话题，便能侃侃而谈，像放风筝一般，看似漫天游荡，可线却始终掌握在手中，看似不着边际的闲谈，可谈锋一转便又成了题中应有之义。正所谓有心人随时随地皆有学问。所以这三年跟随先生不但学到了应掌握的学科知识，更学到了一种能力，即认识问题和解决问题的能力，一种创新的能力。

学术之路是寂寞的，需要长期的坚持和不断的努力。自己的学术生涯才仅仅刚刚开始，面对如此厚重的中国音乐，毕业论文只是习作，自己并不满意。如何才能续写新的篇章，如何在原有课题的基础上继续延伸将是我需要逐步解决的问题。我想，只有不断将新的成果展示于帮助过我的人，才应是感谢大家的最好方式。

攻读学位期间取得的科研成果清单

文章名称	发表刊物（出版社）	刊发时间	刊物级别	署名次序
河北民间音乐文化传承人培养现状调查报告 ——调查并浅析河正定民间音乐文化传承人现状	大舞台	2010 年 5 月	省级	第二作者
关于传统乐器制作的思考——以河北省新乐市制鼓坊为例	大舞台	2011 年 4 月	省级	独立完成